



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
CAMPUS PROFESSOR ALBERTO CARVALHO  
DEPARTAMENTO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS

FLÁVIO PASSOS SANTANA

**CURTINDO O CURTA SERGIPANO:  
UM OLHAR SEMIÓTICO SOBRE *XANDRILÁ***

Itabaiana – SE

Janeiro de 2015

FLÁVIO PASSOS SANTANA

**CURTINDO O CURTA SERGIPANO:  
UM OLHAR SEMIÓTICO SOBRE *XANDRILÁ***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras (DLI) da Universidade Federal de Sergipe, *Campus* Prof. Alberto Carvalho, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras Língua Portuguesa.

ORIENTADORA: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Márcia Regina Curado Pereira Mariano

Itabaiana – SE

Janeiro de 2015

Santana, Flávio Passos.  
S232c Curtindo o curta sergipano: um olhar semiótico sobre xandrilá /  
Flávio Passos Santana. -- Itabaiana, F. P. Santana. 2015.  
57 f.figs., tabs.

Inclui bibliografias: f. 56-57.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras - Língua Portuguesa Licenciatura) - Departamento de Letras - Universidade Federal de Sergipe. Campus de Itabaiana, 2015.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Regina Curado Pereira Mariano

1. Curta-metragem. 2. Semiótica. 3. Xandrilá. 4. Intertextualidade. 5. Mito. I. Mariano, Márcia Regina Curado Pereira (orientadora). II. Universidade Federal de Sergipe - UFS. III. Curtindo o curta sergipano.

CDU 017(791.43)(813.7)

CDD 791.43098141

FLÁVIO PASSOS SANTANA

**CURTINDO O CURTA SERGIPANO:  
UM OLHAR SEMIÓTICO SOBRE *XANDRILÁ***

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado à obtenção do título de Licenciado em Língua Portuguesa e aprovado em sua forma final pelo curso de Letras Língua Portuguesa Licenciatura da Universidade Federal de Sergipe.

Itabaiana, janeiro de 2015

---

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Regina Curado Pereira Mariano (UFS)

---

Profa. Dra. Jeane de Cássia Nascimento (UFS)  
Banca Examinadora

## AGRADECIMENTOS

Apesar de passarmos tanto tempo, durante a construção desse trabalho, quebrando a cabeça, trancados no quarto, na frente dos livros e do computador, nunca estivemos e nos sentimos sozinhos nesse período. Por conta disso, tenho o enorme prazer de poder agradecer todas as pessoas que contribuíram e se preocuparam comigo e com o andamento do meu trabalho.

Agradeço à minha família.

À professora Márcia Mariano pelas orientações, pela oportunidade de pesquisa durante praticamente toda a minha graduação, pela confiança que depositou em meu trabalho e pela parceria que estabelecemos.

Durante a minha graduação, conheci diversas pessoas, com algumas, criei apenas uma relação de amizade. Porém, com outras, criamos uma irmandade e eu não poderia deixar de destacar aqui a importância que este pessoal tem e continuará tendo em minha vida. Éverton Santos, que esteve sempre ao meu lado discutindo as análises, me dando ótimas ideias para enriquecer o meu trabalho e acreditando sempre em mim. Dayane Alves, minha irmãzinha, que eu sempre ficava esperando o seu ônibus chegar para eu poder ir embora. Carla Andréa, a qual eu sempre fazia questão de irritá-la só para poder vê-la com raiva. E Jeferson Rodrigues, meu *brother* de discussão de assuntos sérios, mas acabávamos sempre rindo muito das nossas “presepadas”.

Também agradeço aos velhos amigos e aos que eu construí na UFS: Jandira (minha florzinha), Nicaelle Viturino, Diane, Jéssica Viana, Cíntia Rosane e Michelle Reis.

Não posso esquecer-me de citar, também, o núcleo de professores que compôs e compõe o DLI (Departamento de Letras de Itabaiana) e que foram fundamentais na minha formação durante esses cinco anos em que convivemos juntos: Christina Ramalho, Jacqueline Ramos, Fabio Tfouni, Jeane Nascimento, Maria Emília, Carlos Magno, Marino e Raquel Freitag.

Ainda, agradeço à COPES e à FAPITEC pela concessão das bolsas que obtive durante os anos em que estive envolvido em pesquisas na Universidade e que me ajudaram bastante.

MEU MUITÍSSIMO OBRIGADO A TODOS!

## RESUMO

Tendo em vista a produção e a divulgação de obras audiovisuais em Sergipe, e a possibilidade de fazermos uma análise argumentativa e retórica desse tipo de texto, tomamos como objeto de estudo o curta-metragem sergipano *Xandrilá*, que retrata alguns aspectos da vida da personagem Renata e do seu parceiro Osvaldo, curta este que é uma produção intersemiótica por ser baseado num conto homônimo de Isaac Dourado. Já no que se refere mais especificamente à nossa pesquisa, nos propomos a analisar o percurso gerativo de sentido do texto, tendo como ponto de partida a Semiótica greimasiana, segundo a qual vislumbraremos os três níveis que compõem esse percurso; também almejamos destacar a influência que os elementos argumentativos possuem para a construção de sentido, considerando os elementos argumentativos utilizados para que o ouvinte adira ao discurso, levando, por conseguinte, à *adesão dos espíritos*; além do mais, por meio do conceito de intertextualidade trabalhado em Koch (2008), pretendemos traçar uma analogia entre as palavras *Xandrilá* (título da obra que compõe nosso *corpus*) e *Shangri-la*, que é um mito surgido em 1925, a partir da publicação do romance *Horizonte Perdido*, do inglês James Hilton. Para tanto, como arcabouço teórico temos os estudos da Semiótica greimasiana de Greimas&Courtés (2013), Fontanille (2012), Barros (2012) e Fiorin (1992; 2008); também fizemos uso da Argumentação e Retórica, baseando-nos mormente nos postulados de Perelman e Tyteca (2005) para compreendermos como os argumentos utilizados na linguagem verbal e não-verbal são eficazes para a adesão do outro; ademais, são essenciais os estudos sobre o ethos, como o de Amossy (2005), Maingueneau (2005) e Ferreira (2010), que nos deram suporte para evidenciar a imagem do jovem transgressor, o que nos levará a refletir sobre como ele é percebido pela sociedade sergipana. Por fim, acreditamos que, com isso, contribuiremos para difundir os estudos argumentativos e observaremos o quanto os discursos veiculados expressam a imagem de um povo. Ao mesmo tempo, com esse trabalho, estaremos divulgando, de certa forma, a produção cinematográfica do Estado, na medida em que o objeto em análise foi produzido por sergipanos.

**Palavras-chave:** Curta-metragem; Semiótica; *Xandrilá*; Intertextualidade; Mito.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1.HISTORIOGRAFIA DO CINEMA E DO CURTA-METRAGEM.....</b>	<b>12</b>
1.1. Uma viagem às origens e aos objetivos do Cinema.....	12
1.2. Curtindo e conhecendo o Curta.....	19
1.2.1. Benefícios legais para os curtas-metragens.....	23
<b>2.XANDRILÁ SOB UM VIÉS SEMIÓTICO.....</b>	<b>26</b>
2.1.Nível Fundamental.....	27
2.2.Nível Narrativo.....	31
2.3.Nível Discursivo.....	37
2.3.1. O jovem transgressor sob a ótica sergipana.....	48
2.3.2. Uma intertextualidade possível: <i>Xandriláe Shangri-la</i> : Um paraíso para todos?.....	49
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>53</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>56</b>

## FIGURAS

Figura 01: O vazio existencial de Renata . . . . .	29
Figura 02: Negação do vazio existencial e o encontro com Osvaldo . . . . .	29
Figura 03: O alcance de plenitude de Renata . . . . .	29
Figura 04: Renata rompe com o estado de plenitude . . . . .	30
Figura 05: Renata se entrega à prostituição e se reencontra com o vazio existencial . . . . .	30
Figura 06: Afirma a plenitude ao viver como garota de programa . . . . .	31
Figura 07: Renata vê a amiga Camila "fazendo ponto" . . . . .	31
Figura 08: O picolé, o "chupar picolé", as unhas vermelhas e a tatuagem de Renata . . . . .	41
Figura 09: O sexo oral praticado por Renata no banheiro do Colégio, o coturno, o All Star e a calça jeans . . . . .	42
Figura 10: As unhas vermelhas, os movimentos obscenos durante a aula e o cabelo pintado.	42
Figura 11: A blusa curta de Renata na escola e a bebida . . . . .	42
Figura 12: A maconha, como representação da ilegalidade e da transgressão . . . . .	43
Figura 13: As tatuagens de Renata . . . . .	43
Figura 14: O pó - a droga . . . . .	43
Figura 15: O Rock, a pulseira de couro, o cigarro . . . . .	44
Figura 16: O gesto obsceno e o desinteresse pelos estudos . . . . .	44
Figura 17: O tráfego em vias interditadas e o carro de Pepper em alta velocidade . . . . .	44
Figura 18: O lucro com os programas e o champanhe . . . . .	45
Figura 19: O vinho e as joias . . . . .	45
Figura 20: O carro de luxo de um dos clientes de Renata . . . . .	45
Figura 21: A moto de luxo de um dos clientes de Renata . . . . .	46
Figura 22: O hotel em que Renata é hospedada . . . . .	46



## **TABELAS**

Tabela 01: Relação entre temas e figuras representada com exemplos do curta-metragem....	41
--	----

*Se podes olhar, vê. Se podes ver, enxerga*

José Saramago

## INTRODUÇÃO

Sergipe é conhecido nacionalmente pelas belezas naturais que possui, como as praias, o Cânion do Xingó, no Rio São Francisco, o Rio Sergipe, a Serra de Itabaiana, além de se destacar por ser o menor Estado brasileiro. É berço, ainda, de grandes riquezas culturais, como Sílvia Romero e Tobias Barreto, na literatura; Chiko Queiroga e Antônio Rogério, na música popular; nas festas tradicionais, como o Pré-Caju e o Forró Caju; e, no cinema, por sua capital ter o maior número de salas da rede Cinemark no nordeste<sup>1</sup>, além de possuir o Cine Vitória (local em que são exibidos filmes nacionais e estrangeiros) e o Curta-SE (Festival Iberoamericano de Cinema de Sergipe), voltado para a exibição e divulgação de curtas-metragens.

Por possuir essas características e tantas outras que poderiam ser aqui elencadas, são construídas, nos noticiários, nos textos veiculados nacionalmente e também em objetos de valor artístico-cultural produzidos no Estado, diversas imagens de Sergipe e dos sergipanos, como sendo uma terra de pessoas que ainda conservam valores e comportamentos mais tradicionais e que privilegiam a cultura local, e de um povo hospitaleiro por receber diversos turistas para desfrutar de suas festas e de suas belezas.

Por conseguinte, partindo das particularidades referentes a Sergipe, mais especificamente, tomando como base a produção de curtas-metragens no Estado e sabendo da importância que este dá às produções audiovisuais, propomos analisar, neste trabalho, o curta sergipano *Xandrilá*, com o intuito de observar, por meio da Semiótica do Discurso, operando mais diretamente com o percurso gerativo de sentido, como essa narrativa foi elaborada, criando enfim certos efeitos de sentido, o que será identificado, no nosso estudo, por meio da análise dos três níveis desse percurso – o fundamental, o narrativo e o discursivo. Além disso, com base no conceito de intertextualidade, tentaremos fazer uma analogia entre o título da obra com o mito de *Shangri-la*, criado por James Hilton, para colocarmos em questão como os discursos se constroem argumentativa e retoricamente e como muitas vezes acabamos sendo influenciados inconscientemente por meio dos sentidos que estão contidos nos enunciados e que, por meio de uma análise, podem ser evidenciados.

---

<sup>1</sup> Dados encontrados no site: [http://www.extremaonline.com/turismo\\_sergipe.html](http://www.extremaonline.com/turismo_sergipe.html), acessado pela última vez em 20/10/ 2014.

No que se refere ao curta *Xandrilá*, nosso principal objeto de estudo, trata-se de uma adaptação cinematográfica do conto homônimo, publicado no ano de 2010, do sergipano Isaac Dourado. Por conta disso, atentamos para o fato de que o nosso objeto é uma produção intersemiótica por ser baseado em um conto (texto na modalidade escrita/signos verbais) e adaptado para as telas do cinema (texto nas modalidades escrita e oral e imagens/signos verbais e não verbais). Além do mais, esse é um curta de André Aragão, que contou com Cibele Nogueira como roteirista e que teve a produção de André Aragão e Isaac Dourado (autor do conto), parceria e projeto concretizados em 2011. Em relação à crítica, pode-se dizer que esse projeto teve uma ótima recepção por parte da imprensa sergipana e também da sociedade local, o que chama a atenção por, dentre outros fatores, ser um curta que contou com muitos patrocínios em relação a outros a que foram dados menos investimentos, utilizando, por isso, em sua produção, técnicas pioneiras para esse tipo de gênero. Ressaltamos ainda que a análise desse tipo de produção fílmica dá margem para a reflexão sobre os múltiplos sentidos do texto por haver uma interação entre os seus construtores/produtores no ato de criação do material (o curta) e também por meio da interação do público destinador, que também se envolve no contexto da realidade apresentada.

Assim, em consonância com as nossas análises e considerando a influência exercida pela história retratada, nos atentaremos ao modo como o título da película é capaz de interferir na construção de sentidos, e, também, na recepção do público (espectadores), tendo em vista os elementos argumentativos utilizados para que o ouvinte adira ao discurso manifestado, levando assim à *adesão dos espíritos* (termo utilizado por Perelman e Tyteca, 2005 [1958]). Nesse ínterim, como já dissemos, faremos uma analogia entre as palavras *Xandrilá* e *Shangri-la*, sendo que este se refere a um mito que surgiu no ano de 1925, a partir da publicação do livro *Horizonte Perdido*, do escritor inglês James Hilton. O mito de *Shangri-la*, em linhas gerais, se refere a um lugar mágico situado nas montanhas do Tibete, em que as pessoas que lá vivem possuem uma juventude prolongada e se encontram num estado de felicidade plena. Nesse sentido, teremos em vista considerar a (re)construção da simbologia mítica no contexto da narrativa fílmica, relacionando com isso o desenrolar da vida das personagens a partir da construção mítica que envolve a história.

Para tanto, elegemos como arcabouço teórico os estudos da Semiótica greimasiana, baseando-nos em Algirdas Greimas e Joseph Courtés (2013), Diana Luz Pessoa de Barros (2012), José Luiz Fiorin (1992; 2008) e Jacques Fontanille (2012), os quais serão agregados ao nosso trabalho como sustentáculo para investigarmos de que forma foram construídos os três

níveis do percurso gerativo de sentido; também utilizaremos os postulados da Argumentação e Retórica, baseando-nos principalmente em Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (2005) para compreendermos como os argumentos utilizados (discursiva e visualmente nas linguagens verbal e não-verbal) são eficazes para a adesão do outro; da Análise do Discurso francesa, mais especificamente com Ruth Amossy (2005) e Dominique Maingueneau (2005), que nos ajudarão a compreender a construção das imagens discursivas a partir dos discursos veiculados na película; além disso, faremos uso dos estudos sobre a historiografia do Cinema e dos Curtas-metragens, através do trabalho de Jean-Claude Bernardet (1985), além de utilizarmos a pesquisa de Carlos José Padovan (2001) a respeito dos curtas no Brasil.

Para obtermos os resultados almejados, nossa atenção se voltará para a temática desenvolvida no curta, que seria o “Estado de Totalidade Existencial”, bem como para os discursos das personagens Renata e Pepper, observando quais são os valores, as crenças e as ideologias e quais as identidades que daí emergem. Assim, nosso objetivo não será fazer uma análise cinematográfica, que diz respeito à forma de construção de um roteiro, sua encenação, sua produção e suas críticas, mas sim utilizar os estudos por nós já citados para lermos semioticamente a sequência narrativa, bem como ler discursivamente as imagens criadas, no curta, dos sergipanos, ao mesmo tempo em que nossas reflexões partem de dois vieses principais: de um lado, a importância de os sujeitos refletirem – tanto dentro quanto fora da academia – acerca da identidade, por tomarem conhecimento da realidade da sociedade da qual fazem parte e também, por meio da reflexão, tornarem-se cidadãos mais críticos e questionantes, não se deixando influenciar pelo que é difundido pelos discursos que circulam no espaço em que vivem; e de outro, há a valorização das produções culturais locais das pequenas e médias cidades brasileiras, que nem sempre são divulgadas pelas grandes mídias.

Com isso, esperamos que, desvendando imagética e verbalmente os discursos do curta *Xangrilá*, seu enredo, seus valores, seus sentidos, haja uma abertura para a difusão de novos estudos acerca desse tipo de produção audiovisual. Nesse contexto, as esferas acadêmica e escolar, por exemplo, podem ser beneficiadas ou enriquecidas com a nossa pesquisa pelo fato de os professores que tenham acesso ao nosso trabalho poderem discutir, em sala de aula, com seus alunos, acerca de temáticas concernentes a problemas sociais e políticos que dizem respeito ao Estado ou a situações humano-existenciais que sejam representadas nos curtas; ademais, poder-se-á incentivar e valorizar a produção de curtas-metragens, tanto por parte de pessoas que já os produzem, bem como de outras que possam despertar o desejo de passar a produzi-los; e, ainda, se possível, teremos em vista também resgatar aspectos históricos, sociais e

culturais da região ou de figuras que aqui são relevantes, bem como observar os valores que são difundidos por meio dos discursos veiculados na película cinematográfica em pauta e refletir sobre eles.

No que se refere, por sua vez, à estruturação do presente trabalho, ele está dividido em dois capítulos: no primeiro, “Historiografia do Cinema e do Curta-metragem”, fizemos uma síntese explicativa a respeito desses dois tipos de manifestação artística, trazendo um estudo sobre sua historiografia, bem como os problemas enfrentados por essas manifestações no decorrer do tempo, além de trazermos à baila as técnicas de produção com vistas à obtenção da persuasão do público-telespectador. Já no segundo capítulo, “*Xandrilá* sob um viés semiótico”, apresentamos, por seu turno, uma proposta de análise semiótica, com base no nosso *corpus*, partindo do percurso gerativo de sentido, através do qual analisamos os três níveis de construção do texto (o fundamental, o narrativo e o discursivo), além de revelarmos o ethos que acabou sendo projetado por meio dos discursos contidos no curta. Por fim, nos embasamos no conceito de intertextualidade e, ainda atrelando o estudo ao desenvolvimento do nível discursivo, fizemos uma alusão que parte do título do curta *Xandrilá* e que vai de encontro ao mito de *Shangri-la*, objetivando com isso mostrar como o discurso já dito influencia na elaboração do sentido de novos discursos.

Finalmente, esperamos fazer com que *Xangrilá* – essa mistura de conto, áudio, imagem, vídeo, trilha sonora original e um enredo em que dramas pessoais se afloram numa busca de sentido existencial – seja uma fonte de significações que levem à produção de conhecimentos que sejam relevantes tanto para a comunidade acadêmica – na medida em que ela pode passar a valorizar a produção de curtas sergipanos – quanto para o autoconhecimento do sujeito enquanto ser social, pois, a partir da visualização da história do Outro, é possível obter algum tipo de aprendizado ou de lição.

## 1. HISTORIOGRAFIA DO CINEMA E DO CURTA-METRAGEM

Neste capítulo, mostraremos estudos feitos a respeito da historiografia do Cinema, e isso com base principalmente em Bernardet (1985), bem como se faz relevante, através dos estudos feitos por Padovan (2001) em sua dissertação de mestrado em Multimeios, trazer aspectos referentes à produção de curtas-metragens no Brasil e no mundo, além de elencarmos as particularidades desse tipo de arte, os problemas enfrentados por ela, e o intuito de produtores e especialistas em difundir esse tipo de filmagem para a sociedade atual. Logo, como se poderá notar, nesse primeiro momento o foco da nossa investigação é situar nosso objeto de estudo no contexto geral de produção e divulgação cinematográficas.

### 1.1. Uma viagem às origens e aos objetivos do Cinema

*O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela.*

(BERNARDET, 1985)

Segundo Bernardet (1985), há séculos tentava-se criar imagens em movimento, e essa luta pela movimentação desenvolveu-se nos meios científicos durante o século XIX. Pessoas como Pierre Janssen, o inglês Muybridge e o francês Marey criaram aparelhos que podiam captar os movimentos rápidos. Nesse sentido é que Bernardet nos diz que o movimento em si seduz e foi o cinema, enfim, o grande responsável por realizar esse sonho: o sonho da “reprodução da vida”.

Uma das incentivadoras de pesquisas de realização de imagens que tomassem movimento foi a burguesia triunfante do final do século XIX, que, como sabemos, transformou as relações trabalhistas e a própria sociedade em decorrência da Revolução Industrial. Assim sendo, a burguesia, além de criar diversas máquinas e variados modos de dominação para acúmulo de capital, também favoreceu, conforme Bernardet (1985), o surgimento de um universo cultural à sua imagem, o qual será propagado em sociedades dominadas, acarretando um duplo movimento de supremacia e subordinação cultural, ideológica e estética.

É relevante ressaltar ainda que essa mesma burguesia fazia uso da literatura, da música, do teatro e de outros tipos de representações artísticas, no entanto, essas artes já existiam antes do século XIX, e essa classe social acaba criando e se apoderando do cinema por ser uma novidade e também por ser algo inovador, pois era/é capaz de “reproduzir a vida tal como ela é”, ainda que tenha conhecimento de que não passa de uma ilusão e de uma representação da realidade.

A respeito da concepção de cinema, segundo Bernardet, acreditava-se – e ainda há rastros desse entendimento –, que ele não sofre intervenção da mão de alguém que o produz, como aconteceria também com um poema que o poeta escreve, ou com uma tela em óleo em que o responsável pela imagem pintada é o pintor. Isso ocorre na medida em que se entende que a mecânica é capaz de acabar com essa intervenção e certifica a objetividade. Nesse caso, criado sem essas intervenções, não há deformações, e o cinema acaba reproduzindo a própria realidade, pois ficou sendo aceito que aquilo reproduzido na tela tinha valor de verdade.

Bernardet (1985) vai mais além e diz que o cinema também pode ser visto como a “reprodução da própria visão do homem”. Aqui, podemos fazer um adendo e mostrar a presença de um Outro naquilo que é perpassado na tela, ou seja, por mais que a visão a respeito do cinema tenha sido tomada como objetiva por ser uma reprodução mecânica, sabemos que, por trás dessa mecanização, há alguém, um sujeito que, por meio de sua perspectiva e de sua intenção, cria a cena de acordo com o seu objetivo, e tudo isso tendo em vista quem será seu auditório/espectador. Portanto, assim como no discurso oral ou escrito de outros gêneros, na reprodução fílmica existem também formas e estratégias persuasivas para que o público avalie como positivo aquilo a que assiste. Assim sendo, podemos assimilar esse objetivo do cinema com o que Perelman e Tyteca falam a respeito da argumentação:

Para que uma argumentação se desenvolva, é preciso, de fato, que aqueles a quem ela se destina lhe prestem alguma atenção... percebemos melhor a argumentação quando é desenvolvida por um orador que se dirige verbalmente a um determinado auditório (2005, p. 20-21).

Nesse caso, assim como nos discursos do dia a dia, o cinema é elaborado em função da forma como o espectador poderá avaliar o que é mostrado na tela. Esse pensamento afirma o poder que a argumentação tem sobre os homens, levando em consideração que vivemos a todo momento querendo levar o outro a aderir ao nosso discurso.

Como sabemos, o cinema não é capaz de reproduzir literalmente a visão do homem pelo fato de o nosso campo de visão ser bem maior que a tela. Quando surgiu a sétima arte, as



imagens eram em preto e branco, tornando a reprodução mais artificial quando comparada à reprodução atual. E, mesmo após a década de 50, quando surgiu o cinema em cores, estas não eram naturais, além disso, embora hoje em dia existam as imagens em alta definição (*High Definition*– HD) e também as reproduções em três dimensões (3D), que já podem ser assistidas sem o uso de óculos apropriados, elas não são capazes de reportar o real, mesmo as imagens possuindo um brilho perfeito e dando a impressão de saírem da tela. Portanto, essa reprodução não é capaz de comportar literalmente o olhar humano, e tudo isso não é possível, como já dissemos, por conta de o nosso campo de visão ser bem mais expandido do que o que é transmitido na telona.

A respeito da movimentação que é ilusoriamente transmitida através da tela, ela não se movimenta, apenas a imagem que vemos dá a impressão de movimento pelo fato de o filme ser constituído a partir de várias fotografias que foram tiradas, em intervalos curtos, de uma figura real que se movia. Nesse sentido, nosso olhar não é capaz de perceber as diversas imagens transmitidas, pois, ao captarmos uma imagem, quando surge a seguinte, ainda estamos processando a anterior, visto que não somos capazes de verificar a interrupção entre elas. E esse é um processo de continuidade que se torna semelhante à realidade.

Bernardet põe em discussão o porquê de ter tentado colocar para o público que o cinema é um “olhar natural” e um “olhar da realidade”, quando, na verdade, essa arte é construída por pessoas e é apenas um artifício. Nesse ínterim, o autor exemplifica dizendo que se o cinema é natural, ele se expressa sozinho na tela. Então, o cinema não teria um diretor, um produtor, e, em função dessa imaginação do que seria o cinema, chega-se ao ponto de pensar que a reprodução fílmica não possui um ponto de vista. Quando, na verdade, sabe-se que há um grupo social por detrás disso, o qual controla e detém poder sobre aquilo que será produzido, tendo em vista os seus objetivos, e, assim como colocamos acima, há o uso da argumentação para persuadir os telespectadores.

Desse modo, a classe dominante, que está “camuflada” por trás das telas do cinema, domina ideologicamente seu público, ressaltando que ela não apresenta a sua ideologia, mas busca impô-la aos outros para que seja entendida como a verdade. Partindo dessa explanação, vemos que essa classe tenta mostrar o cinema como sendo uma expressão da realidade, no entanto, sua intenção é passar despercebido, assim sendo, podemos considerá-lo como um artifício manipulatório interpretativo para a constituição de uma realidade. Em vista disso, a responsável por desmascarar essa área cultural é a história do cinema, que faz com que apareça aquele que fala através da película.

Algo que Bernardet (1985, p. 11) ressalta é que o que é colocado em seu livro não é um “complô: um vilão burguês que teria resolvido apoderar-se do cinema para dominar os pobres espectadores desprevenidos”, pois, segundo ele, tudo isso passa por um processo histórico, que não fica tão claro enquanto se desenvolve. Além do mais, ele argumenta que o cinema não nasceu pronto, mas foi aos poucos se erguendo, “reproduzindo o real”, e que ele também teve que se adaptar à sociedade, à forma de produção e à linguagem utilizada.

Com o tempo, a indústria cinematográfica se multiplicou, pelo fato de ser possível tirar cópias das obras produzidas, elevando ainda mais o posto de cinema como arte dominante. Diferencia-se, dessa forma, do teatro, por este exigir um determinado número de espectadores e o dinheiro da produção ser ressarcido lentamente. Já o cinema, a partir de suas cópias, pode ser visto a partir de uma quantidade ilimitada de espectadores em qualquer lugar, e, em decorrência, seu lucro chega mais rápido e em maior quantidade, apesar de atualmente esse tipo de produção ser ameaçada por conta da reprodução e comercialização de filmes “piratas”.

Essa multiplicação possibilitou uma avalanche de expansionismo no mercado mundial de cinema, e a burguesia, tendo em vista o contexto histórico em questão, toma para si as matérias-primas dos países dominados, com isso, faz com que seus produtores circulem pelo mundo afora. Além disso, estando num país capitalista que possuía pessoas de poder aquisitivo elevado e que eram capazes de financiar as produções cinematográficas, o produtor da obra poderia comercializar suas cópias para outros países por um preço baixo, pelo fato de suas despesas já terem sido pagas pelo mercado interno de sua localidade. Consequentemente, países mais pobres não tinham como concorrer com esses outros países.

Bernardet, ao falar sobre o surgimento das primeiras produções fílmicas como mercadoria, traz à baila que até o ano de 1915 os filmes como produto não eram a reprodução de uma história contada, reproduzida na tela em uma hora e meia. Pelo contrário, esses filmes eram bem curtos, e até o fim do século XIX essas produções nem contavam histórias. Estas eram chamadas, aqui no Brasil, na época, de filmes naturais.

Seguindo essa linha de raciocínio, Bernardet nos apresenta o projeto de Lumière<sup>2</sup>, que ocorreu no ano de 1886 e que consistia em reunir diversos fotografos cinematográficos e enviá-los para toda a Europa, a fim de que eles pudessem registrar tudo o que viam pela frente, tendo como objetivo contar histórias. Nesse sentido, o cinema, aos poucos, foi tornando-se o sucesso

---

<sup>2</sup> Os irmãos Lumière são considerados os pais da sétima arte, por serem os inventores do cinematógrafo. Essa era uma máquina de filmar e também projetor de cinema.

dos folhetins do século XIX e acabou sendo visto como o “grande contador de histórias do século XX” com a predominância da linguagem de ficção em seu bojo (BERNARDET, 1985, p. 16).

Essa forma de registrar (filmar) também deve ser levada em consideração quando o assunto é cinema, na medida em que a câmera é a representação do narrador, porque, a partir da sua posição (esquerda, direita, em cima, embaixo) vai gerar impressões diferentes para quem assiste ao filme. No tocante a isso, Bernardet fala sobre a questão da câmera subjetiva, que é capaz de disfarçar a presença do narrador por ela filmar o ponto de vista de um outro personagem em relação a um segundo. A presença do narrador se torna explícita ao serem mostradas cenas de dois personagens, nas quais estes não se veem, nesse caso, se teria realmente o ponto de vista do narrador, pois este é capaz de vê-los, ele sabe mais sobre os personagens do que eles mesmos, o que corresponde/caracteriza ao narrador onisciente na literatura. Esse ponto de vista é denominado, por sua vez, de “ponto de vista de Deus”. Por conta disso, muitos espectadores se permitem ter a ilusão de verem aquilo como o real e não estarem defronte de uma narração visual devido à existência do narrador ser disfarçada, diluída. Em função dessa camuflagem da presença de um narrador, surgiu uma linguagem denominada de “transparente” porque o espectador não se detém nela, ele não é capaz de enxergá-la.

Em contrapartida, criou-se uma linguagem do cinema para que se conquistasse o público, tendo em vista essa arte como uma mercadoria. A partir da questão da adequação da linguagem, Bernardet se questiona: “mas será ela suficiente para assegurar a compra?”. Pois, após a finalização de um filme e antes que o público tenha acesso a ele, a produção passa por alguns processos, a saber: o distribuidor precisa se interessar pelo filme do produtor; em seguida, é necessário que o exibidor se interesse pelo filme do distribuidor para que, por conseguinte, o espectador possa mostrar interesse pelo filme do exibidor.

Em virtude de todo esse processo, o cinema é designado como um sistema abstrato, visto que o público só pode desfrutar dele após sua compra. Por esse motivo, o filme deve conter elementos que façam com que o espectador queira vê-lo sem ao menos conhecê-lo, pois apenas a visualização do seu *trailer* não é capaz de assegurar a adesão por parte desse possível espectador.

Nesse viés, Bernardet utiliza o pensamento “Dos oito aos oitenta” (1985, p. 32), de Wangler, para argumentar sobre esse fato, pois essa máxima significa conquistar um grande número de espectadores para que possa obter muito lucro. E para que um filme seja capaz disso, não pode desprezar nenhum espectador. Nesse sentido, a película precisa “operar sobre uma espécie de média, as arestas têm de ser aparadas”, ou seja, as produções precisavam se

enquadrar a todos os públicos e, para isso, esses filmes deviam ter como temas a religião, a política, a ideologia, etc., já que esses assuntos tendem a ser aprimorados (subentendidos) em benefício de uma “homogeneização”.

No entanto, na época, este não era o único modelo de produção cinematográfica, já que, em alguns países, a exemplo da URSS, essas películas não eram privadas, mas estatizadas, sendo o Estado o principal regulador das produções, determinando e autorizando os termos a serem tratados e também controlando a sua distribuição. Como se pode destacar, esse tipo de sistema político não tinha o lucro como principal objetivo, mas sim a propagação da ideologia que o Estado pregava, por isso, dessa forma, podemos entender esse tipo de obra como reguladora de poder, isto é, os dominados devem aceitar a ideologia do dominador a fim de que este obtenha ascensão em todo o território que comanda.

Em países como a França e o Brasil, as produções eram privadas, mas o Estado tinha uma parcela significativa manifestada de diferentes formas: os financiamentos, a regulação na produção e na comercialização, o sistema de co-produção, dentre outras. Com isso, vê-se uma tentativa de camuflar a participação estatal, talvez ao tentar divulgar uma produção independente, mas que, visto de outro ângulo, o objetivo era perpassar a ideologia do Estado. Nesse caso, é notável que não há uma imposição total e que essas obras não tinham uma independência, já que eram construídas objetivando a manipulação dos cidadãos.

É interessante ressaltar ainda que um dos principais mecanismos persuasivos utilizados no cinema foi o chamado *star-system*, o estrelato, que consistia na presença de um determinado ator ou atriz famoso(a) que ganhasse a simpatia do público, fazendo com que os espectadores fossem ao cinema assistir a um filme de determinado ator ao invés de irem ver um determinado filme. Outro mecanismo foi a classificação das películas em gêneros, e os produtores, ao terem uma fórmula para produzir determinado gênero, apenas a repetem em suas próximas obras, concretizando assim o anseio do público.

Além dessas fórmulas, também há a “novidade”, não uma novidade completa, mas uma modificação do enredo, porém, seguindo sempre uma estrutura, na medida em que os personagens podem ser outros, enquanto os tipos permanecem. Nesse sentido, os atores podem mudar, mas as estrelas continuam, colaborando com isso tanto para o sucesso do filme quanto para a fama das estrelas.

A necessidade de se construírem fórmulas na elaboração fílmica deu-se devido ao fato de que o público que existia entre as décadas de 1920 a 1940 modificou-se muito após o

surgimento da TV (década de 1950), que acaba tomando, de certa forma, o lugar que o cinema ocupava. Por essa razão, a sétima arte teve que reagir de diferentes formas, uma delas foi a produção de filmes para a TV. E também o cinema passou a apresentar o que não se podia ver na TV: imagem em cores (a TV, nessa época, ainda não as possuía), a ampliação da tela, o som estereofônico, etc.; também passa-se a investir demasiadamente em produções monumentais. Nesse ínterim, surgem outras ramificações cinematográficas, a exemplo da indústria pornográfica ou marcadamente erótica.

Também data dessa época o surgimento de Festivais, e, em decorrência disso, o cinema passa a ser visto como disciplina universitária, sendo que, nesse momento, criam-se cursos com o objetivo de formar pessoas com uma formação cultural mais vasta. A essas modificações sofridas pela sétima arte, deu-se a denominação “Cinemas Novos”.

Os “Cinemas Novos” vinham com a renovação da temática, da linguagem, mostrando-se mais preocupados com assuntos sociais e também com uma manifestação particular em se tratando das relações com o público. Essas mudanças datam de 1945, ano que marca o fim da Segunda Guerra Mundial. Nesse novo movimento, os cineastas começam a trabalhar com personagens que retratem a vida dos camponeses, dos proletários; há ainda uma mudança em relação ao local de gravação: os estúdios passam a dividir lugar com a rua e com ambientes naturais; não se trabalha necessariamente com atores famosos; a linguagem fica menos rebuscada e se adapta ao cotidiano que retrata a vida dos personagens em cena.

No Brasil, esse movimento é bem recebido por conta de os produtores brasileiros estarem à procura de produções mais baratas, e esse novo tipo de cinema traz em seu bojo essa possibilidade.

Seguindo essa linha, entre os países onde o Cinema Novo mais se destacou está o Brasil, nos anos de 1960, tanto nacional quanto internacionalmente, destaque este que não se dá pelos prêmios que recebeu, mas pelos interesses que as produções brasileiras despertaram e pelas discussões que surgiram. Esse fato ocorreu porque, antes do surgimento desse novo modelo de cinema, só a camada popular se relacionava com o cinema nacional e, após esse movimento, grande parte da elite passa a ver essas produções, como bem explica Bernardet

[...] uma força cultural que exprime suas inquietações políticas, estéticas, antropológicas. Externamente, o Cinema Novo permitiu que se estabelecesse com outros países um diálogo cultural; é raro que isto ocorra por parte de um país subdesenvolvido. Esse trabalho internacional do Cinema Novo foi importante para sua receptividade interna. A elite, por ser dependente dos centros culturais dos países industrializados, hesitava em aceitar o Cinema Novo. A repercussão internacional dos

filmes deu-lhe uma certa segurança. Se a Europa elogiava, é que algo de elogiável deveria haver (1985, p. 54).

A partir desse fragmento, podemos ter uma ideia, então, do sucesso que os filmes brasileiros passaram a ter, ao ponto de o público europeu elogiá-lo, sendo que os europeus eram tidos, na época, como o povo que mais bem produzia filmes de qualidade.

A respeito da mudança na linguagem, o cinema tido como clássico tinha a intenção de ocultar seu caráter e se exibir como a própria realidade, já outros filmes não escondiam que não passavam de obras que não deviam ser confundidas com o real. Assim, passa-se a não ser necessário apresentar uma continuidade de movimentos e a presença do narrador pode ir tão longe que a própria câmera pode aparecer na filmagem.

## 1.2. Curtindo e conhecendo o Curta

Nessa mesma época da qual falávamos anteriormente, surge também um tipo de produção cinematográfica, e que se desenvolveu muito nos últimos anos: o chamado Cinema Militante, conhecido como Curta-Metragem. Esse tipo de produção era feito por cineastas que trabalhavam para determinados movimentos ou pelos próprios movimentos. Acerca disso, trazemos o ponto de vista de Bernardet:

Os acontecimentos de maio de 1968 deram forte impulso a este cinema. Grande parte desta produção, na Itália, na Alemanha, nos Estados Unidos, está voltada para questões operárias (greves, ocupações de fábricas, auto gestão) e questões feministas (principalmente campanha a favor do aborto). Mas outros temas aparecem: reivindicações regionais (por exemplo, o movimento de autonomia da Bretanha, na França), grupos de velhos movimentos de libertação homossexual, movimentos ecológicos de moradores de um bairro, etc. Estes filmes são significativos não só pelos temas que abordam, mas principalmente pelo fato de tanto sua produção como sua exibição serem incorporadas às ações do movimento (1985, p. 61-62).

Aqui, podemos destacar a importância dos curtas-metragens no âmbito social: além de não serem necessariamente tratados como uma mercadoria, sua função principal era contar fatos sociais, problemas enfrentados pela sociedade, no intuito de gerar uma reflexão a respeito desses assuntos. Por isso, a adesão dos grupos e movimentos sociais foi tão relevante, porque se buscava com isso reivindicar, protestar, ou mostrar a realidade sem mascaramentos.

Outro ponto para o qual chamamos a atenção é o fato de os curtas também não circularem expressivamente no mundo mercantilista, o que, a nosso ver, tem uma relevância basilar, uma vez que, dessa forma, eles fogem do controle das distribuidoras e da comercialização, ou, mais ainda, dos grandes produtores que acabam por massificar a imagem do produto, banalizando-o.

Tendo em vista esses elementos a respeito do Cinema Militante (Curta-Metragem), o público tornar-se-á diferente do comportamento habitual, já que essas produções eram sempre reproduzidas por cineclubes e museus e acabaram ganhando espaço em casas de cultura, escolas, universidades e demais instituições cujo objetivo é, em grande parte, produzir e incentivar o conhecimento e a aprendizagem.

O Curta-metragem, no Brasil, segundo Padovan (2001), teve uma contribuição significativa devido especialmente a alguns aspectos, a saber: o baixo custo em relação ao longa-metragem; além também de carregar “o caráter de escola”, pois, em sua criação, os cineastas se deparavam com diversas dificuldades, em meio as quais iam aprendendo, aos poucos, as suas técnicas. Por conseguinte, muitos desses cineastas que começaram com os curtas passaram a confeccionar longas, por isso dizer que o filme curto possui esse caráter escolar, de iniciação, caráter este que possibilita um aprimoramento tanto do curta/do longa como também do profissional.

Esse tipo de gênero cinematográfico, juntamente com o filme propaganda, foram os responsáveis por manter erguidas as produções para o cinema entre os anos de 1968-1984, já que, como aponta Bernardet (1985), depois do surgimento da TV, a sétima arte passou por grandes dificuldades e a única saída foi a inovação.

A esse respeito, Padovan (2001, p. 13) utiliza as palavras<sup>3</sup> da cineasta Regina Jehá para comprovar o valor dos curtas, o que trazemos a seguir:

... um pouco antes da retomada da produção de longas-metragens, foi o curta que sustentou o cinema brasileiro, devido a alta qualidade desses curtas. Não faz muito tempo que isso aconteceu. A retomada está acontecendo há cinco anos? Antes disso, o curta foi a resistência. Foi o campo onde se travou a batalha da resistência do cinema brasileiro. Exatamente porque era feito por jovens, por idealistas, por pessoas que não tem altos compromissos na vida, e que portanto podem se dedicar um pouco mais, a se sujeitar a não receberem. A não receber dinheiro nenhum... foi feito nessa base: na base da amizade e do ideal de se fazer cinema no Brasil. A chama se manteve acesa dessa maneira. Ou você acha que a retomada aconteceu porque de repente a Secretaria do Audiovisual resolveu investir dinheiro e estava todo mudo maduro para fazer esses

---

<sup>3</sup> A Dissertação de Mestrado de Padovan (2001) foi escrita com base em diversos depoimentos de cineastas brasileiros a respeito do cinema e dos curtas-metragens no Brasil.

filmes maravilhosos que estão sendo feitos. Onde é que se aprendeu a fazer esse tipo de filme se não foi no curta-metragem? (*sic*).

Aqui fica comprovado o valor que o curta-metragem deve possuir, pelo fato de ele ter sido uma espécie de “salvador” do tipo de audiovisual que circulava na época, e também por ele ser produzido por pessoas que não esperavam obter lucro nenhum com a sua venda; apenas faziam com o intuito de transmitir para o público os seus ideais, o modo de pensar brasileiro por tratarem de temas nacionais e por retratarem situações que deviam ser levadas ao conhecimento dos espectadores.

No entanto, os curtas não eram difundidos, não ganhavam destaque nacional, e o motivo estava em que os modelos que circulavam no mercado não estavam relacionados aos longas e a filmes estrangeiros. Como consequência, o filme curto acaba sendo “duplamente menosprezado”: por não se enquadrar ao modelo do mercado e pelo desprezo por ser um filme nacional, daí a desvalorização.

Em contrapartida, sabe-se a importância que há nesse tipo de produção, na medida em que o curta pode ser visto como um condutor informacional e cultural por tratar de fatos a respeito da nacionalidade e também por ser considerado como um documento histórico, uma vez que registra acontecimentos ocorridos em determinada época.

Apesar de o curta-metragem não receber o valor merecido, o reconhecimento que deveria ser dado a ele, houve épocas em que foi o grande responsável por determinar o modo de se fazer cinema, como bem argumenta Padovan:

Durante a década de 1960 no Brasil, o filme curto brasileiro ocupou-se praticamente de buscar retratar a realidade do país. Em meados da década com a chegada ao país do equipamento de som direto, ou seja, um gravador de som portátil ligado em sincronia com uma câmera cinematográfica, conseguiu-se uma maior autenticidade na captação de som e imagem fora de estúdio, além de possibilitar um deslocamento e locomoção muito maior das equipes. Com a introdução deste recurso filmou-se bastante por todo o território nacional (2001, p. 14).

Nesse caso, vemos que os cineastas começaram a explorar o país, filmando agora não apenas dentro dos estúdios, mas mostrando ao público outros ambientes desconhecidos e também tentando “levar à população uma consciência política”. E essa liberdade de expressão que eles tinham se dava pelo motivo de os patrocinadores serem eles próprios ou Instituições de cunho Cultural, que são a favor do compartilhamento das produções socioculturais e artísticas para a população.



Apesar de haver um grande número de curtas-metragens produzidos nessa época (1960-1980), o público era muito pequeno e, como sabemos, o espectador é o principal responsável pelo reconhecimento de uma obra, já que a recepção ao produto determina o seu sucesso ou o seu fracasso. Logo, não adiantava inovar nem denunciar as mazelas do país se não tivesse quem as assistisse. Por efeito disso, surgiu, no ano de 1973, a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), que objetivava resguardar e difundir o documentário<sup>4</sup>. Outro ponto de relevante valor em se tratando da ABD é que ela era constituída por jovens cineastas, que tinham como finalidade obter recursos para a produção dos filmes a fim de que pudessem alcançar uma realização de ação cultural.

Após o surgimento dessa Associação, o curta-metragem passou a ser visto com mais atenção e seus seguidores se organizaram, como bem disse<sup>5</sup> o professor e cineasta Rudá de Andrade

Eu acho que a importância da ABD é que ela consolidou esse movimento que sempre havia, mas havia de forma dispersa e muito circunstancialmente, só quando acontecia alguma coisa. E a ABD deu uma organicidade na luta dos cineastas, principalmente dos jovens. E eu acho que com ABD a questão do curta-metragem passou a ser uma questão de cinema brasileiro, quer dizer, em todas as instâncias, em todos os níveis, em todos os fóruns onde era tratada a questão cinematográfica brasileira, a ABD estava presente, portanto, o curta-metragem foi favorecido sempre.

É perceptível, no que diz Andrade, que a consolidação do movimento foi promovida pela ABD, o que impulsionou os cineastas. Com isso, curta e cinema passaram a ser tratados sob um mesmo viés, seja nas instâncias, nos níveis ou nos fóruns, o que favoreceu em maior medida os curtas-metragens brasileiros.

Utilizando-se ainda da opinião de Wagner Carvalho, também cineasta, Padovan expõe que aconteceram modificações, após a ABD, em relação ao que passou a ser produzido e exibido: filmes mais elaborados e melhor finalizados, filmados em 35 mm, bem como o aparecimento da ficção em curtas. Além disso, a Associação Brasileira de Documentaristas engajou-se em defender a Lei do Curta e em lutar pela manutenção do Prêmio Estímulo, que foi criado para que fosse possível o incremento do curta-metragem por meio da consolidação de uma estrutura.

---

<sup>4</sup> Segundo Padovan, quando essa Associação foi criada, não definiram a distinção entre o documentário e o curta-metragem, apenas as suas semelhanças em serem filmes curtos (o documentário nem sempre).

<sup>5</sup> Depoimento retirado da Dissertação de mestrado de Padovan (2001, p. 17).

A partir desses apontamentos, vê-se a importância irrefutável que a ABD teve para esse gênero cinematográfico no Brasil e, nesse período, acarretou em um desenvolvimento gigantesco para o cinema brasileiro.

#### 1.2.1. Benefícios legais para os Curtas-metragens

Seguindo essa linha de valorização dos curtas, frisamos, nesse momento, a explanação a respeito das Leis que surgiram no Brasil a favor da reprodução desse gênero cinematográfico.

De acordo com Padovan (2001), a primeira Lei para curta-metragem data do ano de 1932, período em que Getúlio Vargas “comandava” o país, sendo que essa Lei sepautava em reservar um mercado para os curtas. Criou-se, também, nesse mesmo período, o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), que se preocupava em cuidar do que era produzido cinematograficamente de estilo cultural e educativo. Trinta anos depois, o INCE foi substituído pelo Instituto Nacional de Cinema (INC). Alguns meses após essa substituição e por meio da Resolução de nº 04/67, foi fixada a exibição obrigatória, nos cinemas, em 28 dias por ano de curtas-metragens nacionais de classificação especial.

Mas foi, sem dúvida, a Lei nº 6.281<sup>6</sup>, de 9 de dezembro de 1975, a que mais resguardou os curtas. Vejamos o seu Art. 13:

Nos programas de que constar filme estrangeiro de longa-metragem, será estabelecida a inclusão de filme nacional de curta-metragem, de natureza cultural, técnica, científica ou informativa, além de exibição de jornal cinematográfico, segundo normas a serem expedidas pelo órgão a ser criado na forma do artigo 2º (Lei nº 6.281, de 9 de Dezembro de 1975, p. 03).

Como se pode ver, esta Lei previa que o curta-metragem nacional fosse exibido tendo preservada a sua ligação com o longa-metragem estrangeiro, como se fosse uma espécie de propaganda/comercial antes da exibição do filme principal. Além do mais, não foi decretada essa exibição para determinados dias do ano, assim como foi feito na Lei apresentada anteriormente. No entanto, no que se refere à natureza do curta, nota-se a predominância de um conteúdo voltado para o conhecimento e não para o mero entretenimento.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6281-9-dezembro-1975-366389-publicacaooriginal-1-pl.html>, acessado pela última vez em 20/10/ 2014

No depoimento de Adilson Ruiz, ex-presidente da ABD, trazido na Dissertação de Padovan (2001), diz-se que essa Lei possuía dois papéis essenciais:

... essa lei veiculou o espaço do curta-metragem ao cinema estrangeiro, que é ainda hegemônico e que ocupa o mercado. Tinha um sentido político de trazer a cultura brasileira através do curta-metragem para o público que estava acostumado a ver filme estrangeiro. Além deste lado político existia também um “olho gordo” no próprio mercado do cinema estrangeiro que ocupava 70, 80 e as vezes até 90% do espaço. Assim uma lei de curta-metragem que tivesse uma motivação ideológica, que pudesse trazer para o público brasileiro a consumir produtos estrangeiros, trazer uma imagem do Brasil era algo que justificava esta segunda intenção que era pegar uma fatia deste dinheiro que entrava para o cinema estrangeiro e trazer para o curta-metragem (2001, p. 21).

Sendo assim, pode-se perceber que, como consequência dessa Lei, a exibição dos curtas nos Cinemas fez com que passasse a haver um retorno do dinheiro investido em sua produção. Em decorrência dessa positividade em relação aos curtas, começaram a surgir, cada vez mais, filmes desse gênero, mesmo essa Lei não tendo sido bem recebida pelos exibidores e distribuidores. Além do mais, a sua exibição antes dos longas, nos Cinemas, fez com que surgisse um público interessado nesse tipo de produção que, com o tempo, poderia se tornar fã ou potencial consumidor de curtas-metragens.

A esse respeito Padovan diz que

A luta pela manutenção do curta-metragem, desde sua concepção até a exibição, é antes de tudo uma disputa econômica e política. Primeiro, porque sua produção em longa escala romperia o bloqueio das grandes distribuidoras e abriria espaço de mercado para realizações nacionais; segundo, porque o cinema, embora possa, e deva, ser pensado como mercadoria, possui algumas características próprias que o difere fundamentalmente de um simples produto de consumo (2001, p. 24).

Essas diferenças em relação ao cinema podem ser entendidas como a ideologia e os valores sociais e culturais que seus produtores transmitem ao terem em mente o objetivo de persuadir o telespectador a aderir ao discurso que é veiculado para que tal público possa reproduzir os efeitos de sentido propostos pelos setores hegemônicos da sociedade e acabe, por fim, surgindo um grupo de pessoas dominadas. Assim sendo, lutar contra as grandes produtoras de cinema é o mesmo que lutar contra a ideologia a que elas aderem. Por isso, batalhar pela conservação do curta-metragem pode ser entendido como uma disputa econômica e política, no entanto, não se deve desistir, pois o curta-metragem, como dissemos durante esse capítulo, tem uma grande importância no âmbito social das populações por fazer com que seus espectadores reflitam a respeito dos problemas e situações que a sociedade enfrenta, já que esse tipo de produção, na sua grande maioria, trata de assuntos de âmbito social.

Essa explanação, de forma geral, foi necessária para que pudéssemos justificar o estudo dos curtas-metragens como sendo um produto artístico-cultural de relevante valor para a sociedade. Por isso, trazer sua história é importante para que possamos conhecer não apenas os fatos relacionados à sua origem, mas principalmente o modo como se desenvolveu e se tornou um material produzido e consumido dentro e fora do Brasil, bem como no Estado de Sergipe.

Com isso, queremos dizer que *Xandrilá*, curta-metragem sergipano, se insere nesse espaço de circulação de audiovisuais e, como objeto de estudo, se mostra como uma fonte de pesquisa, na medida em que o vemos como produtor e veiculador de sentidos. E é tomando como ponto de partida esse curta que, no próximo capítulo, faremos enfim as nossas análises.

## **2. XANDRILÁ SOB UM VIÉS SEMIÓTICO**

Se, no capítulo anterior, contextualizamos a questão do Cinema e do Curta-metragem na perspectiva nacional e internacional, para que pudéssemos situar o nosso objeto de estudo, achamos que, metodologicamente, seria pertinente trazer as leituras que envolvem a Semiótica, a Análise do Discurso e a Intertextualidade no presente capítulo, para que as desenvolvêssemos juntamente com as análises que faremos sobre *Xandrilá*.

Inicialmente, dizemos que a Semiótica não trabalha com a palavra ou a frase apenas, mas sim com o texto e tomando este como sendo um construtor de sentido. Assim sendo, a Semiótica tenta observar como esses sentidos foram construídos a partir de mecanismos e procedimentos utilizados e que são divididos no texto por meio de relações sócio-históricas. Dir-se-á ainda que esse texto de que falamos pode ser tanto linguístico (oral ou escrito), visual, olfativo e gestual quanto a união de diferentes expressões denominada de sincretismo, a exemplo do cinema, dos quadrinhos e das canções.

Podemos dizer então que, em linhas gerais, a Semiótica pretende elucidar os sentidos do texto. E, para tanto, faz-se necessário, segundo Barros (2012), analisar os seus mecanismos e procedimentos no plano do conteúdo, visto que este é arquitetado pelo percurso gerativo de sentido.

Adentrando mais especificamente o percurso gerativo de sentido, por seu turno, nota-se que ele se desenvolve do nível mais simples e abstrato até o mais complexo e concreto; nesse percurso, são determinadas três etapas, as quais podem ser explicadas separadamente, mesmo o sentido do texto dependendo da relação entre os três níveis.

Por conseguinte, os três níveis se dividem em: nível fundamental, que é o mais simples e abstrato e, nele, o sentido é apresentado como uma oposição semântica; nível narrativo, sendo que, neste, a narrativa é organizada a partir da visão de um determinado sujeito; e nível discursivo, o mais complexo e concreto, no qual a organização da narrativa construída no nível anterior vai se tornar discurso por meio dos procedimentos de actorialização, tematização, espacialização e figurativização, na medida em que, com isso, completa-se o aperfeiçoamento e se consolida a semântica. Seguindo essa disposição, iniciamos com as nossas investigações com o nível fundamental.

## 2.1. Nível Fundamental

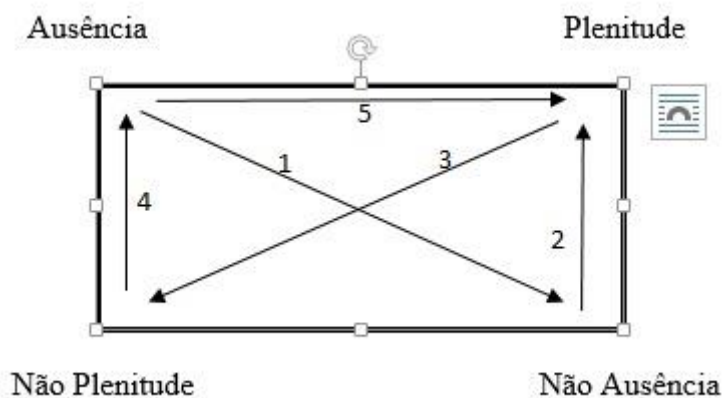
De acordo com Fiorin (1992, p. 20), a “semântica e a sintaxe do nível fundamental representam a instância inicial do percurso gerativo e procuram explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso”. Ainda, como já foi dito, nesse nível, o sentido do texto se dá a partir de uma “oposição semântica”, mediada pela existência de um elemento básico e comum aos termos contrários entre si, tendo, então, as seguintes possibilidades: quando há relações sensoriais do sujeito com os conteúdos – os termos

contrários – tidos como atraentes ou eufóricos e repulsivos ou disfóricos; quando eles são negados ou afirmados por intervenções de uma sintaxe elementar; ou quando são concebidos e vistos através de um modelo lógico dessas relações alcunhado de *quadrado semiótico*. Este, segundo Fontanille (2012, p. 62) “apresenta-se como a reunião dos dois tipos de oposições binárias em só um sistema que administra, ao mesmo tempo, a presença simultânea de traços contrários e a presença e a ausência de cada um desses traços”.

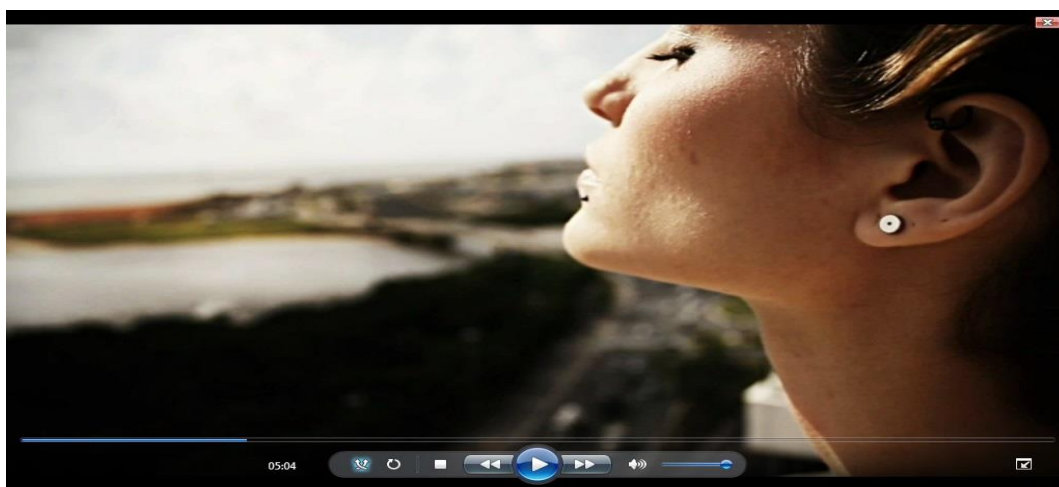
Aplicando esses pressupostos ao contexto do curta *Xandrilá*, pode-se notar que a categoria semântica fundamental é estabelecida por meio do Estado de Totalidade Interior do sujeito Renata, por sua vez, representado pelos seguintes elementos opostos: a ausência *versus* a plenitude. Sendo assim, uma leitura para esse esquema seria que a ausência para Renata é tida como disfórica e a plenitude é representada como eufórica, portanto, a ausência é vista como repulsiva e a plenitude como atraente. Nesse contexto, as intervenções de afirmação bem como as de negação nos remetem ao trajeto abaixo:

AFIRMAÇÃO	NEGAÇÃO	AFIRMAÇÃO
Ausência	Não-Ausência	Plenitude
Disforia	Não Disforia	Euforia

Nesse sentido, temos a construção de uma historiazinha euforizante, isto é, ela parte da disforia à euforia num trajeto em que a personagem termina “bem” até o momento em que nos é mostrado o final da película. Vale ressaltar que esses termos não passam diretamente de um para o outro, mas se constituem por meio de intervenções de afirmação e negação. Com efeito, podemos sintetizar analiticamente o curta *Xandrilá*, a partir do nível fundamental, mediante o seguinte quadrado semiótico:



Com base nesse esquema, podemos dizer que o sujeito Renata encontrava-se, inicialmente (Figura 1<sup>7</sup>), na ausência de um sentido existencial, sempre imaginando o porquê de seu destino e vivendo a vida sem rumo, sem planos para o futuro e sem se importar com nada; ao negar essa ausência (Seta 1 – Figura 2), a partir do momento em que encontra Osvaldo e começa a traçar um novo destino para a vida dela, chega à plenitude, com Osvaldo, ou “Pepper” (Seta 2 – Figura 3), mas, com o tempo, percebe que não quer viver um relacionamento em que seu parceiro viva consumindo drogas; logo, nega a plenitude (Seta 3 – Figura 4), entrando no mundo da prostituição em busca de um sentido; e volta para a ausência (Seta 4 – Figura 5), como ela começa a gostar do trabalho que tem, nega a ausência (Seta 1) para, finalmente, afirmar a plenitude novamente (Seta 5 – Figura 6), tornando-se garota de programa, e se realizar (sexual e financeiramente), acreditando viver feliz num ambiente em que nunca achou que viveria, já que ela se surpreende, um tempo antes, ao se deparar com a amiga Camila (Figura 7) saindo do carro e “fazendo ponto” na avenida, antes de ela mesma firmar o contrato com o “sócio”.



(Figura 1: O vazio existencial de Renata)

<sup>7</sup> Para que a análise do percurso gerativo de sentido em *Xandrilá* seja mais objetiva, optamos por colocar, no decorrer do texto, imagens retiradas do curta que se referem às situações que estamos evidenciando.





(Figura 2: Negação do vazio existencial e encontro com Osvaldo)



(Figura 3: O alcance da plenitude de Renata)



(Figura 4: Renata rompe com o estado de plenitude)





(Figura 5: Renata se entrega à prostituição e se reencontra com o vazio existencial)



(Figura 6: Afirma a plenitude ao viver como garota de programa)



(Figura 7: Renata vê a amiga Camila “fazendo ponto”)

Em suma, esse feixe de relações que sintetizam o percurso da protagonista dá conta da passagem de um estado a outro, quando, com o desenrolar do enredo no tempo e no espaço da narrativa, a ausência pouco a pouco é substituída pela sensação de plenitude do sujeito Renata, que passa a se voltar principalmente para o culto da luxúria e do materialismo, retirando daí a matéria que lhe traz uma aparente realização.

## 2.2. Nível Narrativo

Seguindo o percurso gerativo de sentido, chegamos ao nível narrativo. Neste, por seu turno, dão-se três tipos de ocorrência: o ingresso do sujeito, sendo que, ao invés de acontecerem operações lógicas fundamentais, ocorrem modificações na historieta exercidas pelo sujeito; em seguida, as categorias semânticas existentes no nível fundamental passam a ser valores do sujeito e serão implantadas nos objetos com que o sujeito tem contato; e, por fim, as decisões tensivo-fóricas do nível anterior transformam-se em modalizações que mudam as ações e os modos de existir do sujeito e de suas relações com os valores.

No curta em tela, o sujeito Renata atua nessa transformação ao colocar o sujeito Osvaldo (ou Mr. Pepper) em situação de dominação. Renata, movida pelos desejos e interesses para sair da Ausência de sentido existencial, quer realizar a transformação que vai colocá-la em estado de Não Ausência. Com efeito, Plenitude é o valor com que esta protagonista se relaciona por meio de objetos – principalmente de objetos que estão relacionados à luxúria e ao materialismo –, sendo essa uma relação almejada por Renata e modalizada pelo *querer*. Assim sendo, esse sujeito pretende alcançar a modificação de sua situação inicial de ausência de sentido existencial, passando, portanto, a um estado de plenitude com o sentido de sua vida.

Segundo Barros (2012, p. 191), “a narrativa de um texto é a historiazinha de um sujeito em busca de valores”, sendo assim, para que esse sujeito possa conseguir os valores, estes são inseridos nos objetos. E estes objetos, por sua vez, quando são carregados de valores, circulam através dos sujeitos. Destarte, quando um sujeito adquire um objeto de valor, outro sujeito é privado disso, conseqüentemente, a narrativa gira em torno de dois sujeitos em busca dos mesmos valores almejados. Podemos entender esse sistema no curta sob análise se tomarmos a Plenitude como sendo o objeto de valor tanto para Renata quanto para Mr. Pepper. Ela, em busca da Plenitude por meio da música, enquanto ele encontra a Plenitude por meio das drogas, destacando aqui que tanto o objeto música quanto o objeto drogas representam, na narrativa,

objetos necessários para levar à aquisição da Plenitude, a qual seria a performance que ambos querem realizar.

Toda narrativa de um texto possui uma organização base ainda que nem sempre ela esteja explícita, e é nela que três caminhos se relacionam por pressuposição: o da manipulação (um destinador faz um contrato com um destinatário tentando persuadi-lo para que faça o que ele lhe propõe); o da ação (o destinatário que se submeteu ao contrato tornar-se-á sujeito e desenvolverá o que foi acordado); e o da sanção (o destinatário vai tentar mostrar para seu destinador que cumpriu o acordo, no intuito de obter um julgamento positivo, e, por conseguinte, o destinador vai observar se o contrato foi cumprido conforme combinado e vai atribuir ao destinatário uma recompensa ou uma punição). Logo, todos estes elementos são pressupostos pelo seu anterior.

Deve-se ressaltar que esses percursos que compõem o esquema narrativo são constituídos por unidades mais simples: os enunciados narrativos. Estes, por sua vez, se dividem em enunciados de estado e enunciados de transformação. No primeiro caso, o sujeito e o objeto cultivam entre si relações transitivas estáticas (relações estas que podem ser “estar com” o objeto ou manter uma relação de conjunção com este, e “estar sem” o objeto ou relações de disjunção). Nessa perspectiva, segundo Barros (2002, p. 195), monta-se, assim, o espetáculo com suas personagens e com a relação entre elas, relações estas de estaticidade e dinamicidade. Por conseguinte, ao organizar um enunciado de estado e um enunciado de transformação, chegar-se-á finalmente ao *programa narrativo*, que é a “unidade funcional da narrativa”.

Logo, tendo em vista a narrativa do curta em análise, explanaremos os programas que emergem do texto e que são construídos a partir dos enunciados narrativos:

- a) Um enunciado de estado de disjunção: o sujeito Renata está em disjunção com os objetos música e dinheiro;
- b) Um enunciado de estado de conjunção: o sujeito Osvaldo está em conjunção com os objetos música e dinheiro;
- c) Um enunciado de transformação em que o sujeito Renata procura transformar sua relação de disjunção com os objetos música e dinheiro em relação de conjunção;
- d) Um enunciado de transformação em que o sujeito Renata consegue transformar a relação de estado de conjunção do sujeito Osvaldo com os objetos música e dinheiro em relação de disjunção.

Sendo assim, temos as seguintes explicações:

- 1) Os enunciados de transformações explicitados agiram por meio dos enunciados de estados, ou seja, a transformação de estados de disjunção em estados de conjunção (a) e de estados de conjunção em estados de disjunção (b);
- 2) Por meio desses programas narrativos, podem ocorrer transformações de aquisições (c) ou privações (d) dos objetos de valor;
- 3) Por conta disso, ocorre uma transformação simultaneamente. Exemplo: quando o sujeito Renata adquiriu a Plenitude, o sujeito Osvaldo foi privado dela.

Adentrando os percursos do nível narrativo, estes são vistos como uma disposição hierárquica de programas narrativos e são arquitetados como um enunciado de transformação que opera sobre enunciados de estado de conjunção ou de disjunção.

No percurso da manipulação, segundo Barros (2012, p. 197), este percurso pode ser entendido como uma ou mais transformações de estado, em que o sujeito que opera a transformação é alcunhado de destinador e o sujeito sobre o qual aquele ele age, de destinatário. Assim, o destinador propõe um acordo ao destinatário no intuito de modificar a competência deste e fazer com que ele se torne sujeito operador da transformação final de estados. Resumindo, o destinador pretende que o destinatário faça algo, e, para isso, ele precisa persuadi-lo, levando-o a *querer* ou a *dever* fazer, a *poder* e a *saber* fazer, que são competências básicas do sujeito.

Nesse ponto da Semiótica, podemos compará-la com o que já vem proposto nos estudos da Retórica aristotélica:

[...] a faculdade de observar, em cada caso, o que este encerra de próprio para criar a persuasão. Nenhuma outra arte possui tal função [...], vemo-la como o poder, diante de quase qualquer questão que nos é apresentada, de observar e descobrir o que é adequado para persuadir (ARISTÓTELES, 2011, p. 44-45).

Aqui podemos ver o poder que a Retórica possui em detrimento das outras artes, pelo fato de ela mostrar as estratégias necessárias para que possamos conseguir obter adesão em nosso discurso. Tendo em vista os postulados de Mosca (2001) no que se refere ao fato de a argumentatividade permear todas as atividades discursivas, os estudos retóricos não são restritos a alguns casos discursivos, mas em todas as esferas de comunicação existentes. Isso porque sempre temos em vista levar o outro a acreditar naquilo que proferimos, adequando nosso discurso ao público ao qual nos referimos.

Com base nisso, retomemos o curta *Xandrilá*, observando que Renata (sujeito destinador) propõe um contrato a Osvaldo (destinatário), contrato este que é de eles formarem uma dupla musical, já que ela canta e precisa de alguém que toque violão, e ela sabe que Osvaldo é competente para isso. Para que esse acordo ocorra, é necessária uma relação comunicativa<sup>8</sup> entre os atores. Assim, Renata vai se mostrar como competente e confiável tanto para cumprir o contrato quanto para mostrar que seus valores são do interesse de Osvaldo ou que devem ser temidos por ele. Dá-se que, um ano após o firmamento do acordo, Osvaldo começa a quebrar o contrato e entra um novo destinador na história, o Empresário, que vai propor um acordo com Renata, e esta se torna destinatário. A respeito disso, listamos, a seguir, as estratégias de persuasão (as quais podem ser: intimidação, tentação, sedução e provocação) utilizadas/recebidas por essa personagem em dois programas narrativos que ocorrem, por um espaço de tempo, concomitantemente na narrativa:

- Intimidação – são mostrados valores que o destinatário teme e quer evitar: o sujeito Renata fala a Osvaldo que ele não pode continuar usando o dinheiro do cachê para comprar drogas;
- Tentação – apresentação de valores desejáveis para o destinatário: o sujeito “Empresário” fala ao sujeito Renata que ela pode se tornar uma garota de programa de sucesso.

Nesse ínterim, na intimidação, o destinador *Renata* busca modificar a competência do destinatário *Osvaldo*, levando-o a *dever* fazer (parar de comprar e usar drogas) para que eles possam investir no futuro do casal e da carreira. Já na tentação, temos um *querer fazer*, em que o sujeito *Empresário* faz uma proposta ao destinatário *Renata* para que eles possam ganhar dinheiro “fácil”. Nesse sentido, Renata busca modificar o estado de conjunção de Osvaldo de *dever* ou *querer* parar de comprar drogas para que ele passe então a um estado de disjunção com esse comportamento autodestrutivo. E o Empresário, aproveitando-se da possível disjunção de Renata com a música e com Osvaldo, intenta transformar esse estado de disjunção da protagonista num *querer fazer* programas, fazendo com que ela entre em estado de conjunção com novas competências do sujeito realizado.

Nessa perspectiva, deve ser ressaltado que o destinatário realiza um fazer, que é entendido como a interpretação da persuasão do outro, e isso ocorre por meio de seu

---

<sup>8</sup> Segundo Barros (2012, p. 197), toda comunicação é uma forma de manipulação.

conhecimento sócio-histórico-ideológico e dos recursos que o destinador utilizou para que possa julgá-lo ou não como digno de fé<sup>9</sup>. No caso de *Xandrilá*, a manipulação por intimidação não funciona, e isso pode ter ocorrido por Renata não ter oferecido valores desejáveis (continuar com a banda e com o relacionamento) para que Osvaldo parasse de usar drogas. Já na tentação, o destinador *Empresário* ofereceu valores que, a princípio, não eram desejáveis para o destinatário *Renata*, no entanto, ao se deparar com a situação de Osvaldo e com a tentação de poder ganhar muito dinheiro, ela aceita o acordo com o destinador.

Teoricamente falando, no percurso da ação, ocorrem dois tipos de programas narrativos, sob a perspectiva do sujeito da ação, a saber: programas de performance e de competência. O primeiro é entendido como a transformação de um estado de disjunção em estado de conjunção, por meio de um sujeito transformador e realizado pelo mesmo ator do sujeito que tem seu estado modificado. Ainda nesse programa, o valor do objeto é um valor último ao qual aspira o sujeito da narrativa. Por sua vez, o programa de competência também é conceituado como uma transformação de estado de disjunção para conjunção, sendo que a diferença, nesse programa, é que o sujeito que pratica a transformação é um ator diferente do sujeito de estado e, também, o valor do objeto é um valor modal (o querer, o dever, o saber e o poder fazer), isso quer dizer que é um valor imprescindível para que o sujeito, nesse programa, consiga realizar a performance principal.

Exemplificando isso no curta, pode-se ver que o sujeito Renata tenta alcançar uma performance, que é transformar seu estado de disjunção com os objetos-valores música, namorado, fama (dinheiro), que a levaria para uma realização plena (*Plenitude*) em estado de conjunção: ela quer e pode chegar à Plenitude almejada. No programa de competência, de acordo com o contexto do curta, não sabemos exatamente qual(is) o(s) motivo(s) que levou(ram) Renata à ausência de sentido existencial, porém, podemos pressupor que, talvez, as origens dela (problemas com os pais, falta de conselhos, etc.), pressupomos, portanto, que num programa narrativo anterior à história de Renata contada na película, vários foram os anti-sujeitos que fizeram com que a protagonista chegasse ao estado em que se encontrava no início do curta – estado de Ausência –, e esse sujeito foi responsável pela sua transformação em estado de conjunção com a ausência de sentido existencial.

Após a realização da performance, o sujeito cumpre o acordo que havia feito com o destinador. Chegamos, então, ao terceiro percurso, o da sanção. Neste, o destinatário irá receber

---

<sup>9</sup> Aristóteles, 2011 [384-322 a.C.].

o reconhecimento ou não pela realização do contrato e, conseqüentemente, a recompensa ou a punição. Com base nessa explicação, podemos dizer que, no enunciado em que Renata foi o destinador e propôs o acordo com Osvaldo, este não cumpriu o contrato (drogava-se e comprava drogas com o dinheiro do cachê dos shows feitos pela dupla), recebendo, como recompensa, a punição: ficar sem Renata e desfazer a parceria musical. Ainda aqui, podemos afirmar que Osvaldo também assumiu um papel de anti-sujeito, daquele que atrapalha a realização da performance. Já no enunciado em que Renata é o destinatário e o Empresário é o destinador, ela acaba cumprindo o contrato e recebendo sua recompensa e seu reconhecimento: dinheiro pelo seu trabalho, tornando-se assim uma garota de programa famosa e desejada.

Em função desses apontamentos, podemos dizer que a competência do sujeito se dá a partir de sua relação com os valores modais, os quais são responsáveis por determinar estágios distintos ou as maneiras de os sujeitos se relacionarem com a ação que os levariam a entrar em conjunção com os objetos de valor. Ou seja:

[...] a modalização da ação do sujeito é a determinação e a modificação dos enunciados dinâmicos de transformação pelas modalidades do querer, dever, poder e saber: o sujeito que quer ou deve fazer alguma coisa para obter um dado objeto de valor é um **sujeito virtual**, o sujeito que pode e sabe fazer alguma coisa para obter esse objeto de valor é um **sujeito atualizado**, o sujeito que realiza o fazer e adquire, por conjunção, o objeto de valor em questão é um **sujeito realizado** (BARROS, 2012, p. 201).

Diante disso, podemos afirmar que Renata traçou um percurso em que ela percorreu todos esses três sujeitos mencionados acima: queria encontrar a plenitude (sujeito virtual) porque estava em um estado de ausência de sentido existencial; recebe a proposta para se tornar garota de programa e podia e sabia “transar” para conseguir dinheiro (sujeito atualizado); sendo assim, realizou e adquiriu seu sonho de chegar à Plenitude, fato este que foi alcançado por meio da prostituição (sujeito realizado).

Vale ressaltar que as relações de estado (disjunção ou conjunção) são determinadas pelas modalizações mencionadas acima. Nesse contexto, de acordo com Barros (2012, p. 201), os objetos são tidos como desejáveis (querer ser) ou temidos (querer não ser), obrigatórios, necessários (dever ser) ou proibidos (dever não ser), possíveis (poder ser) ou evitáveis (poder não ser), conhecidos (saber ser) ou ignorados (saber não ser).

Finalmente, percebemos que, em *Xandrilá*, num primeiro momento, a narrativa apresenta um sujeito (Renata) em conjunção com valores temíveis (querer não ser) ou que são indesejáveis e em disjunção com valores tidos como desejáveis (querer ser): Renata se mostra uma menina que não sabe o verdadeiro significado da vida e faz tudo sem pensar nas

consequências pelo fato de a ausência de sentido existencial permear seus pensamentos. Nesse caso, a sua situação inicial (ausência de sentido) é um valor indesejável para ela porque é obrigatório (dever ser) para que possa construir seu caminho até conseguir encontrar um sentido e se realizar. Além disso, esse sujeito está em disjunção com a Plenitude na medida em que esse é um valor desejável e, conseqüentemente, desconhecido (não saber ser), isto é, ela talvez não saiba como chegar ao estado de Plenitude, pois ainda é uma menina imatura que não conhece os caminhos e não tem alguém que a guie.

### 2.3. Nível Discursivo

Após percorrermos os dois níveis do percurso gerativo de sentido, chegamos ao nível discursivo. Neste, a disposição narrativa é temporalizada, espacializada e actoralizada. Isso quer dizer que as ações e os estados narrativos são localizados e programados temporal e espacialmente, e os actantes narrativos são investidos pela categoria de pessoa. Ademais, os valores nesse nível são difundidos no discurso, de maneira abstrata, revestidos pelos percursos temáticos, que, por seu turno, podem ser investidos e concretizados em figuras.

Com base em Fiorin (1992), é possível cobrir, com temas, os esquemas narrativos abstratos e, dessa maneira, produzir um discurso que não seja figurativo, mas também há a possibilidade, após o recobrimento dos elementos narrativos com temas, de consolidar ainda mais envolvê-los com figuras. Assim, figurativização e tematização são consideradas como dois níveis de concretização do sentido. Desse modo, qualquer texto é capaz de tematizar o nível narrativo e, posteriormente, esse nível temático poderá ser figurativizado ou não.

A tematização e a figurativização correspondem, segundo Barros (2012), ao “enriquecimento” dos sentidos do discurso. Assim sendo, na tematização ocorre a propagação dos traços que são revestidos de sentidos e que são tomados de forma abstrata. Por sua vez, na figurativização, esses traços semânticos são revestidos por traços semânticos “sensoriais” (de cor, forma, cheiro, som, etc.) que são capazes de dar a eles “o efeito de concretização sensorial”. Além disso, os discursos são qualificados pelas repetições de tipos de traços semânticos, apresentados como percursos temático, figurativo e isotópico. Este, segundo Greimas e Courtés é



[...] de caráter operatório, o conceito de isotopia designou, inicialmente, a iteratividade\*<sup>10</sup>, no decorrer de uma cadeia sintagmática\*, de classemas\* que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade. Segundo essa acepção, é evidente que o sintagma\* que reúne ao menos duas figuras\*sêmicas pode ser considerado como o contexto\* mínimo que permite estabelecer uma isotopia. Assim acontece com a categoria\* sêmica que subsume os dois termos contrários\*: levando-se em consideração os percursos aos quais podem dar origem, os quatro termos do quadrado\* semiótico serão denominados **isotópicos**(GREIMAS & COURTÉS, 2013, p. 275-276).

Esclarecendo o conceito do último termo destacado por nós, este seria a repetição de traços semânticos que fazem com que o discurso torne-se semanticamente coerente. De acordo com os postulados de Fiorin (1992, p. 81-6), “em Análise do Discurso (AD), isotopia é a recorrência do mesmo traço semântico ao longo de um texto. Para o leitor, a isotopia oferece um plano de leitura, determina um modo de ler o texto”. Com base nesses apontamentos, esse estudioso nos expõe a importância do significado desse termo para a AD pelo fato de ele fazer com que sejam determinados “o(s) plano(s) de leitura dos textos, controlar a interpretação dos textos plurissignificativos e definir os mecanismos de construção de certos tipos de discurso”.

Seguindo essa linha de raciocínio, para que um texto possa ser considerado temático e figurativo, ao mesmo tempo, faz-se necessário disseminar os traços carregados de sentidos abstratos dos temas e, conseqüentemente, que os traços semânticos “sensoriais” ou “concretos” das figuras sejam repetidos, acarretando, no discurso, uma ou mais isotopias temático-figurativas.

Para Fiorin (1992), os textos figurativos são capazes de criar um efeito de realidade, pelo fato de construírem “um simulacro da realidade”, correspondendo, dessa maneira, ao mundo; por seu turno, os textos temáticos, buscam elucidar a realidade, “classificam e ordenam a realidade significante”, formando relações e dependências. Desse modo, para esse estudioso, os discursos figurativos possuem uma função descritiva ou representativa, ao mesmo tempo em que os temáticos têm uma função predicativa ou interpretativa.

Assim como o lexema “texto” corresponde à palavra tecido, como diz Fiorin, as figuras estabelecem relações entre si. E o que vai interessar numa análise textual é esse encadeamento de figuras, pois ler um texto não é apreender figuras separadas, mas poder observar as relações existentes entre elas e avaliar a trama que estabelecem. De tal modo, esse encadeamento de figuras e essa organização de relações denominam-se *percurso figurativo*.

---

<sup>10</sup> Os asteriscos são utilizados no texto original.

Esses percursos figurativos precisam sustentar uma conexão interna. Em princípio, o rompimento dessa conexão figurativa causa uma “inverossimilhança no texto”. Porém, é possível aplicar dois percursos figurativos diferentes, mesmo eles não estabelecendo uma amarração, visto que isso faz com que se criem determinados efeitos de sentido.

Por sua vez, uma correlação de temas corresponde ao *percurso temático*. Vale salientar que esses percursos só acontecem em textos que sejam temáticos. Desse modo, um conjunto de lexemas abstratos e em que aparece um tema mais universal compõe um percurso temático. Assim como os percursos figurativos, os percursos temáticos precisam estabelecer uma coerência interna. E, quando isso não acontece, o texto se torna incoerente. É claro que podemos mostrar num texto percursos temáticos antitéticos ou mesmo superpostos para criar determinados efeitos de sentido. Dessa forma, do mesmo modo que nos textos figurativos, a quebra de coerência nos textos temáticos pode ser um recurso para transmitir determinados conteúdos.

Fiorin ressalta ainda que para que um texto possa ser analisado não interessam as figuras ou os temas isolados, pelo fato de que, para encontrar o tema que dá significado às figuras ou o tema universal que integra os temas distribuídos num discurso temático, é necessário compreender os percursos figurativos ou temáticos.

Com efeito, são nesses dois níveis (figuras e temas) o lugar em que se manifesta a ideologia. Validamente, é na concretização dos valores que a ideologia revela-se com plenitude e nitidez.

Considerando então esses levantamentos e aplicando o que foi falado ao curta *Xandrilá*, temos então um percurso temático em que o tema universal é caracterizado fundamentando-se por meio do nível narrativo, que foi a Totalidade de Sentido Existencial dos personagens Renata e Pepper, mediada pelos termos contrários Ausência e Plenitude. Como um percurso temático é um conjunto de lexemas abstratos em que se tem apenas um único tema principal, desse modo podemos dizer que a sexualidade, o jovem transgressor, o ilegal (proibido) eo materialismo são temas que revestem o tema universal.

Nesse ínterim, como a figurativização é responsável por recobrir os traços semânticos da tematização por meio de traços sensoriais criando com isso um efeito de realidade e tendo a função descritiva ou representativa, traremos na sequência as figuras apresentadas no curta-metragem em tela, figuras estas que são responsáveis por revestir os temas:

TEMAS	FIGURAS
-------	---------

Sexualidade	<p>O picolé (Figura 8)</p> <p>As unhas vermelhas de Renata (Figuras 8 e 10)</p> <p>O sexo oral na escola (Figura 9)</p> <p>Os movimentos obscenos durante a aula (Figura 10)</p> <p>A forma como Renata aborda Pepper na praia (Figura 2 – já colocada no nível narrativo)</p> <p>A blusa curta que deixa a barriga de Renata à mostra, na escola (Figura 11)</p>
Jovem transgressor (Rebelde)	<p>O coturno (Figura 9)</p> <p>O All Star (Figura 9)</p> <p>A calça jeans (Figura 9)</p> <p>O cabelo curto e pintado de loiro (Figura 10 e 15)</p> <p>A maconha (droga) (Figura 12)</p> <p>A bebida (Figura 11)</p> <p>Os piercings (Figura 1 – já colocada no nível narrativo)</p> <p>As tatuagens (Figuras 8 e 13)</p> <p>O pó (droga) (Figura 14)</p> <p>O Rock (disco e música da banda KarneKrua; guitarra, pulseira de couro) (Figura 15)</p> <p>O desinteresse pelos estudos (Figura 16)</p>
Ilegal (proibido)	<p>A relação sexual na escola (Figura 9)</p> <p>O uso das drogas (proibido no Brasil) (Figura 12)</p> <p>O tráfego em vias proibidas e em alta velocidade (Figura 17)</p>
Materialismo	<p>Carro de Pepper (Figura 17)</p> <p>Dinheiro dos programas (Figura 18)</p> <p>Champanhe (Figura 18)</p> <p>Vinho (Figura 19)</p> <p>Joia (Figura 19)</p> <p>Carro e moto de luxo (dos clientes) (Figuras 20 e 21)</p> <p>Hotel (Figura 22)</p>

Tabela 1: Relação entre temas e figuras representada com exemplos do curta.

Através desse quadro, podemos observar, por meio das figuras, como se sucederam os temas e a sua importância para a construção de sentido da narrativa dando-lhe um efeito de

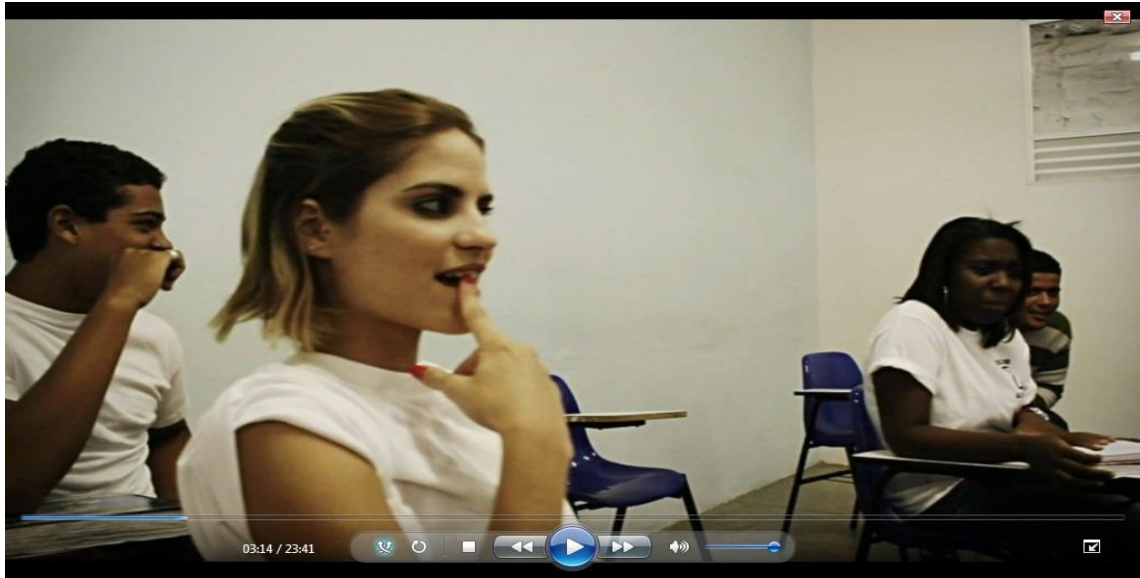
concretização sensorial. A seguir, seguem as imagens que descrevem e demonstram a figurativização acerca da qual acabamos de explanar.



(Figura 8: O picolé, o “chupar picolé”, as unhas vermelhas e a tatuagem de Renata)



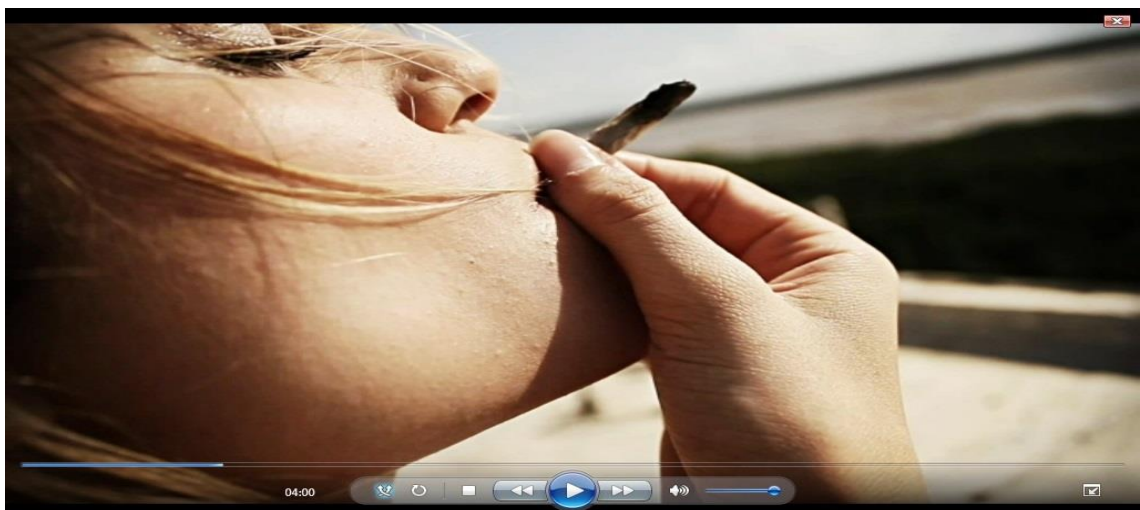
(Figura 9: O sexo oral praticado por Renata no banheiro do Colégio; o coturno, o All Star e a calça jeans)



(Figura 10: As unhas vermelhas, os movimentos obscenos durante a aula e o cabelo pintado)

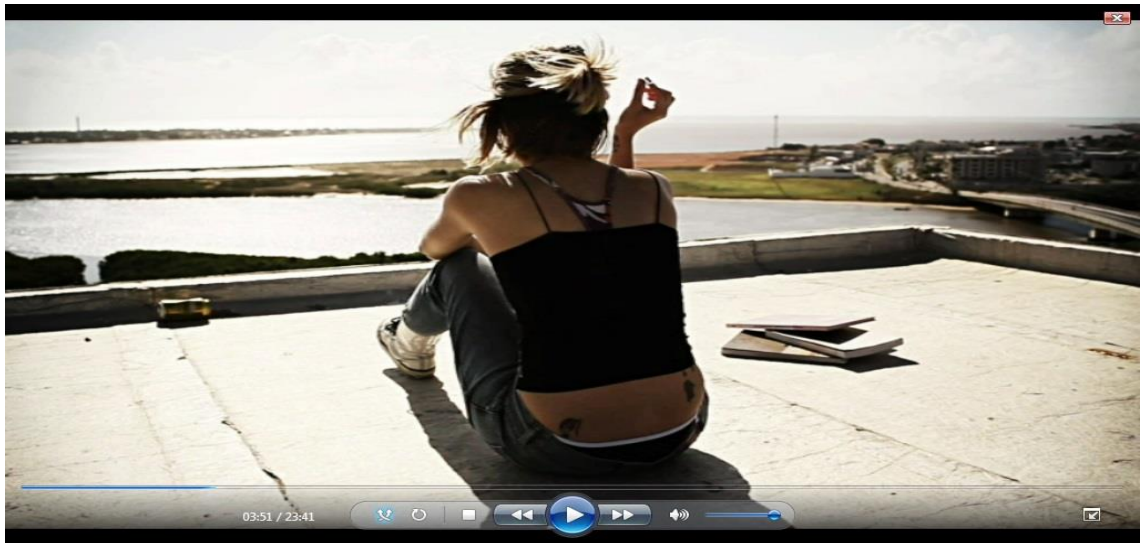


(Figura 11: A blusa curta de Renata na escola e a bebida)





(Figura 12: A maconha, como representação da ilegalidade e da transgressão)



(Figura 13: As tatuagens de Renata)



(Figura 14: O pó – a droga)



(Figura 15: O Rock, a pulseira de couro, o cigarro)



(Figura 16: O gesto obsceno e o desinteresse pelos estudos)



(Figura 17: O tráfego em vias interditadas e o carro de Pepper em alta velocidade)



(Figura 18: O lucro com os programas e o champanhe)





(Figura 19: O vinho e a joia)



(Figura 20: O carro de luxo de um dos clientes de Renata)



(Figura 21: A moto de luxo de um dos clientes de Renata)





(Figura 22: O hotel em que Renata fica hospedada)

Por meio das figuras dispostas acima, ficam comprovados os argumentos que utilizamos para confirmar os temas que revestem o tema universal dessa narrativa, fazendo com que nós, espectadores, consigamos identificar os elementos significativos que foram utilizados para a construção do efeito de sentido do curta em análise.

A partir da abordagem do conceito de isotopia, esse curta-metragem determina que leiamos a película como uma história de dois jovens que apresentam o traço /Busca da Totalidade Existencial/. E, por meio dos traços semânticos que expomos acima, podemos observar que esses jovens vivem uma vida de aventuras e quebrando os limites da proibição que a sociedade impõe. Atentamos ainda que essa sociedade reproduzida no filme diz respeito à sociedade sergipana por conta de seus produtores serem sergipanos e também por sua gravação ter acontecido na cidade de Aracaju, capital do Estado de Sergipe.

Considerando esse espaço em que a narrativa é tratada, podemos inferir, por meio dos discursos propagados, que essa sociedade pode ser entendida como preconceituosa e tradicionalista, já que tratou dos problemas trabalhados no curta como uma censura didática. Ou seja, os personagens e as suas atitudes são mostrados como “errados”, além de que há a mensagem de que se nós (espectadores) seguirmos esse rumo, teremos uma sanção negativa em nossa história. Ao mesmo tempo, os oradores provocam essa mesma sociedade, visto que Renata termina feliz, fazendo programas, ganhando dinheiro, o que provavelmente não vai ser aceito por aqueles que compartilham dos valores tradicionais. Ou seja, podemos falar que há uma contradição presente no filme entre valores tradicionais e “transgressores” (não se aceita as drogas, mas se aceita a prostituição...)

Para comprovar mais precisamente esse fato, podemos destacar o discurso – inserido em *Xandrilá* – do jornalista conhecido como Bareta, do Programa Tolerância Zero<sup>11</sup>. Chamamos a atenção para o fato de que este não é um programa ficcional (inventado no curta), mas uma atração televisiva que existe há alguns anos, que é transmitida pela TV ATALAIA, e conhecida por boa parte dos sergipanos. Segue, abaixo, a transcrição da cena em que Bareta noticia o falecimento de Osvaldo ou Mr. Pepper:

Olha, estamos de volta ao nosso programa Tolerância Zero. [Vinheta do Programa ao fundo].

Olha, Dona Lígia passa agora pra mim, uma notícia muito triste.

Atenção! Olha, foi encontrado morto, na manhã de hoje, o jovem músico Zé Osvaldo, mais conhecido como Sargento Pepper, grande músico sergipano. Ele foi encontrado sem vida, no sofá da casa, né? de sua tia, no seu bolso foram encontrados vários papелotes da droga conhecida como Xandrilá. A maldita droga. Pepper tinha apenas 22 anos de idade. Acabou. E eu tenho dito aqui: a cana tem que ser dura em cima do tráfico. Tratar dos doentes, viciados nessa química que vem acabando, que é o tal do Xandrilá. Cuidado!(*Xandrilá*, 2011, 19”55’ a 20”51’).

Nesse sentido, podemos entender o discurso do jornalista como um argumento de prestígio ou de autoridade, estes que, segundo Perelman&Tyteca, são entendidos na seguinte perspectiva:

O argumento de prestígio mais nitidamente caracterizado é o argumento de autoridade, o qual utiliza atos ou juízos de uma pessoa ou de um grupo de pessoas como meio de prova a favor de uma tese. O argumento de autoridade é o modo de raciocínio retórico que foi mais intensamente atacado por ter sido, nos meios hostis à livre pesquisa científica, o mais largamente utilizado, e isso de uma maneira abusiva, peremptória, ou seja, concedendo-lhe um valor coercivo, como se as autoridades invocadas houvessem sido infalíveis (2005, p. 348).

Assim sendo, fica comprovado o uso do argumento de autoridade no curta para caracterizar a sanção negativa do personagem por meio de uma censura didática. Isto é, utilizou-se de um jornalista tido como sério, conhecido pelos sergipanos e que ocupa um lugar de prestígio na visão dos telespectadores, autorizado a falar em nome da população para propagar um discurso antidrogas e que recrimina os dependentes químicos, rebaixando estes em relação aos outros indivíduos da população e afirmando o fim que se tem ao entrar nesse mundo do tráfico e do consumo de entorpecentes.

---

<sup>11</sup> É uma expressão utilizada para descrever ações baseadas em decisões não-discrecionárias de autoridades policiais ou de outros indivíduos que gozem de similar posição de autoridade dentro de uma organização. ([http://pt.wikipedia.org/wiki/Toler%C3%A2ncia\\_zero](http://pt.wikipedia.org/wiki/Toler%C3%A2ncia_zero), acessado em 27/12/2014).

### 2.3.1. O jovem transgressor sob a ótica sergipana

Avançando na direção da imagem que se cria dos espectadores e dos personagens a partir da visualização desse curta-metragem, acreditamos que devemos explicar mais a fundo essas imagens construídas por meio dessa produção. Sendo assim, faz-se necessário, inicialmente, explanarmos sucintamente sobre alguns conceitos a respeito do ethos, conforme a visão de alguns especialistas.

Amossy (2005, p. 9) nos diz que, para construir a imagem de si, o locutor não precisa falar sobre ele mesmo, porque, a partir do seu estilo, de suas crenças, de suas competências linguísticas e enciclopédicas é possível obter essa imagem. Com base em Fiorin (2008, p. 139), o ethos é evidenciado na enunciação enunciada, que seriam essas marcas deixadas no enunciado às quais Amossy se referiu. Já Ferreira (2010, p. 90) fala que, atualmente, além de o ethos ser a imagem que o orador constrói de si no texto, é também a imagem que ele constrói de outros em seu texto. Por conseguinte, algo que deve ser sempre enfatizado na análise da construção do ethos é que essa imagem construída pelo orador não diz respeito ao autor real, de carne e osso, mas sim a um autor discursivo, um autor implícito.

Com base nisso, podemos dizer que se criou uma imagem do jovem transgressor a partir do lugar que ocupam esses personagens nessa película. Assim, podemos dizer que os jovens transgressores (Renata e Pepper), na realidade sergipana, são vistos como foi retratado no curta: são aqueles que não seguem as regras impostas pela sociedade sergipana, as quais são ditas como “certas” e que precisam ser obedecidas, além de que vivem quebrando as barreiras do proibido, assim sendo, estes jovens sempre terão uma sanção negativa em suas histórias e estarão em disjunção com a ordem.

No entanto, devemos salientar que esses jovens, em outras regiões do país, podem ser considerados e vistos como pessoas “normais”, já que existem realidades diferentes a depender do local social que o indivíduo ocupa ou de onde ele vive. Nesse sentido, inferimos que a realidade sergipana pode ser considerada como preconceituosa, sustentada principalmente em pontos de vista tradicionais, e que julga como inferiores ou “foras da lei” as pessoas que não seguem a regra dita como a “correta”, sendo vistos então como transgressores e que devem, por vezes, merecer um fim trágico para suas vidas.

### 2.3.2. Uma intertextualidade possível: *Xandrilá* e *Shangri-la*: Um paraíso para todos?

Seguindo ainda o nível discursivo, Barros (2012, p. 212) fala sobre as relações com a sociedade e a história dizendo que “em última instância, um texto dialoga com todos os outros textos em tempos e espaços diferentes”. Partindo desse pressuposto, trazemos o conceito de intertextualidade de Koch (2008) para a construção de sentidos que pode ser possível ao relacionarmos o curta *Xandrilá* e o mito de *Shangri-la*, este criado pelo escritor James Hilton, em seu livro *Horizonte Perdido* (1928). Para tanto, começemos com o que diz Koch a respeito da intertextualidade:

[...] todo texto é um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior; e, desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou que se opõe. Foi essa a razão que levou Beaugrand & Dressler (1981) a apontarem, como um dos padrões ou critérios de textualidade, a intertextualidade, que, segundo eles, diz respeito aos modos como a produção e recepção de um texto dependem do conhecimento que se tenha de outros textos com os quais ele, de alguma forma, se relaciona (2008, p. 59).

Para sermos mais precisos nesse conceito, tomamos como exemplo também o que diz Greimas & Courtés a respeito de intertextualidade:

2.A afirmação de A. Malraux, segundo a qual a obra de arte não é criada a partir da visão do artista, mas a partir de outras obras, já permite melhor perceber o fenômeno da intertextualidade: esta implica, com efeito, a existência de semióticas (ou de “discursos”) autônomas no interior das quais se sucedem processos de construção, de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos (2013, p. 272).

De acordo com esses conceitos, podemos relacionar, por meio de uma analogia de base fonética, o título da obra que estamos analisando, *Xandrilá*, com o mito de *Shangri-la*, visto que os textos dialogam entre si e também devemos considerar que não existe um discurso adâmico, pois um discurso sempre remete a outro já proferido anteriormente.

O mito de *Shangri-la* foi criado pelo escritor inglês James Hilton, com a publicação de seu livro *Horizonte Perdido*, escrito no ano de 1928 e publicado em 1933. Esse livro conta a história de uma cidade misteriosa localizada no Tibete e de difícil acesso, a partir do sequestro de um avião com quatro passageiros: Miss Roberta Brinklow (missionária cristã), Henry Barnard (estadunidense e comerciante de petróleo), Hugh Conway (cônsul de S. M. Britânica) e Charles Mallinson (vice-cônsul), que iam para a China. O piloto (sequestrador) altera o trajeto para o Tibete e acaba fazendo um pouso forçado nas cordilheiras, o que lhe custou a vida. Os passageiros, sem saberem em que lugar estavam, e já sem esperanças de que conseguiriam

sobreviver, avistam monges vindo em sua direção, monges estes que oferecem abrigo em uma cidade chamada *Shangri-la*.

Assim que enfrentam a longa viagem a pé até a cidade de difícil acesso, se deparam com um lugar belo e de pessoas hospitaleiras. Por conta de sua localização, esses personagens têm que ficar sessenta dias no local, já que só após esse tempo os ламas descerão as montanhas em busca de alimentos. Em decorrência disso, os novos moradores acabam participando do dia adia da cidade, e Conway é o que mais se adapta, sendo o primeiro a alcançar o privilégio de conhecer o segredo (a longevidade) que existia por trás daquele paraíso. Além disso, ele conheceu o Lama Superior, e este falou que desejava que Conway ocupasse seu lugar, já que pressentia que morreria em breve.

Conway, então, fica maravilhado com isso e com todas as belezas que a cidade apresenta – as fontes de jade, o cultivo da música erudita, uma imensa biblioteca, a fervorosa recepção dos ламas. Entretanto, Mallinson não se adapta ao lugar como os demais companheiros de viagem e quer a todo custo sair o quanto antes de lá. Por conta disso, acaba havendo discussões entre os personagens, e Conway, devido aos desejos de Mallinson, termina por romper o acordo que havia feito com o Lama Superior de que o substituiria.

Com efeito, fazendo uso do conceito de intertextualidade, podemos traçar uma comparação com a história do curta que tem como título *Xandrilá*, e isso partindo do mito de *Shangri-la*, de *Horizonte Perdido*. Desse modo, evidenciaremos de que forma o desenrolar da narrativa apresentada na película remete ao mito criado por James Hilton, na medida em que assim como dois personagens veem o paraíso de formas distintas, como no caso de Conway e Mallinson, do romance em questão, no curta, temos também dois personagens que pretendem chegar à plenitude, aos seus paraísos de formas distintas. E esse entendimento de mundo, em suma, diz respeito ao lugar sócio-histórico-ideológico que essas pessoas ocupam. Ou seja, a depender do lugar em que determinada pessoa se encontra, ela enxerga o mundo de formas distintas. E essa é, talvez, a mensagem que o mito pretende construir: mostrar que nem todos entendem o paraíso da mesma forma, porque a concepção de plenitude, felicidade ou bem-estar também é subjetiva.

Detendo-nos mais precisamente ao curta, o paraíso (chegar à plenitude), inicialmente, para Renata, era construir sua banda com Pepper; já para ele, era o consumo de drogas para poder se sentir realizado ou completo. Com o passar do tempo, como Renata não conseguiu chegar ao paraíso da forma que almejava, acabou seguindo outro rumo por acreditar que, dessa maneira, teria acesso àquilo que lhe faltava. E, como ela podia, sabia e queria fazer, realizou

seu desejo e se transformou numa garota de programa de sucesso por obter os artifícios necessários para a profissão. Portanto, ela concretizou, pelo viés do materialismo e da luxúria, o alcance da plenitude que tanto desejava e que sempre esteve presente desde o início da narrativa.

Além do mais, o nome *Xandrilá* não apenas nomeia o curta-metragem que selecionamos como objeto para a nossa pesquisa, ele também nomeia a droga que Pepper (Osvaldo) usa e que, com ela, tem uma overdose letal. Nesse contexto, seria possível dizer que, ao dar o nome de um suposto paraíso a uma droga, o autor do texto e do curta homônimo quer dizer que o entorpecente teria o potencial de, como o lugar paradisíaco, proporcionar a sensação de plenitude. Isso, no ponto de vista de Pepper, que busca na droga xandrilá um refúgio ou algo que lhe dê esse sentido existencial, parece verdadeiro, porque, na maioria das vezes, o usuário mantém o vício devido ao fato de, momentaneamente, ser projetado para uma outra realidade que oferece experiências que a realidade do cotidiano não pode lhe oferecer.

Ampliando um pouco mais, poderíamos pensar que o efeito que xandrilá causa em Pepper é o mesmo que, no início, a música causa em Renata e também é o mesmo que, no final, é proporcionado pelo sexo e pelos bens materiais que ela consegue. Sendo assim, a leitura que se pode fazer é que, em *Xandrilá*, o paraíso é individual, pois cada um busca a sua forma de encontrá-lo, no entanto, a sensação de plenitude seria sobretudo o valor ao qual todos aspiram e querem eternamente ter.

Feitas essas considerações no tocante ao percurso gerativo de sentido aplicado ao curta-metragem *Xandrilá*, vimos como o sentido em cada um dos níveis está atrelado a uma leitura das relações humano-existenciais tanto na perspectiva do indivíduo, quanto na de um casal que se relaciona amorosamente e através da música, bem como na perspectiva de uma sociedade, no caso a sergipana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as análises feitas no decorrer da nossa pesquisa, exporemos, agora, as conclusões obtidas através das reflexões e dos resultados alcançados. Lembramos que o estudo propôs percorrer a construção da significação do curta-metragem sergipano *Xandrilá*, observando o percurso gerativo de sentido, mas sem se esquecer das estratégias argumentativas utilizadas na elaboração dessa película. Além disso, ao falarmos em ethos do povo de Sergipe, tentamos interpretar como a sociedade desse Estado recebe certos tipos de atitudes, principalmente quando quem as pratica são os jovens.

Primeiramente, como nos propomos a analisar um curta-metragem sergipano em sua concepção, produção e divulgação, acabamos, de certa forma, propagando a história e os valores de Sergipe e de seu povo por conta das possibilidades de leitura dos discursos que foram difundidos na narrativa do curta, atentando, nas nossas investigações, para a forma como a construção imagética determina os efeitos de sentido que o texto suscita. Nesse caso, criou-se a imagem de um lugar que preza pelos valores tradicionais, que muitas das vezes não cultiva ainda um pensamento mais moderno e avançado, e que vê geralmente com um olhar discriminatório o jovem que não segue esses valores, julgando-os como transgressores e mal vistos pela sociedade. Esse é o caso, como vimos, de Osvaldo, que morre após ter uma overdose causada pelo uso excessivo da droga xandrilá. Mas também seria o caso de Renata, visto que ela passa a se prostituir para se sentir realizada. Em ambos os casos, o que se verifica é que, na concepção tradicional, tanto “ser drogado” quanto “ser prostituta” são comportamentos a serem excluídos da sociedade por não representarem um enquadramento às regras que um “bom jovem” deve seguir.

Com base no *corpus* escolhido para compor o nosso estudo e sabendo de sua importância socialmente acentuada, por tratar de dramas individuais e, em certa medida, de problemas sociais, salientamos que, por meio da utilização de um curta em nosso trabalho, de feição acadêmica, estamos não apenas constituindo a nossa pesquisa, mas também acabamos deixando registros para que professores possam trabalhar, em sala de aula, com seus alunos, as dificuldades existentes no Estado, e que muitas vezes não são discutidas pelos seus habitantes. Ademais, faz-se necessário salientar que, ao abrirmos espaço para o estudo de curtas-metragens na universidade, estamos incentivando e valorizando novas produções audiovisuais mais

persuasivas, levando em consideração os apontamentos que elencamos em nossa análise, mas também tendo em vista o contexto historiográfico de produção cinematográfica que dá conta dessa reprodução da realidade na tela.

E não apenas isso: pode-se dizer que a valorização de curtas, que já é rara no ambiente acadêmico do curso de Letras, torna-se ainda menos expressiva se levarmos em consideração os curtas sergipanos, pois é como se pouca gente ou quase ninguém tivesse o interesse de estudá-los. Nesse sentido, o nosso trabalho também lança essa possibilidade de investigação, na medida em que uma obra audiovisual é tão rica quanto uma obra literária ou um fenômeno linguístico, representando assim um interessante campo de pesquisa.

Para além disso, por meio dos estudos semióticos e argumentativos, umas das nossas vertentes teóricas fundamentais, pudemos constatar como são construídos os efeitos de sentido dos discursos e a utilização de determinados elementos responsáveis pela concretização do tema principal que compõe a narrativa, que, por sua vez, tem implicação nas escolhas das figuras e acaba criando um roteiro de leitura para as interpretações possíveis da história. Com efeito, a sexualidade, a transgressão do jovem, o ilegal (a ilegalidade) e o materialismo são temas de ordem mais geral nesse curta, temas estes que estão interligados, na medida em que se voltam para um comportamento rebelde e mais ligado à juventude. Sendo assim, elementos como as drogas, o rock, os piercings, as tatuagens, os carros de luxo, o modo de se vestir, a obscenidade, o dinheiro, a bebida, dentre outras coisas, tudo isso está envolvido naquilo que, desde o começo do trabalho chamamos de “Estado de Totalidade Existencial”.

E o que a análise do percurso gerativo de sentido mostrou foi que entre a ausência de sentido existencial existe como uma forma de promover a busca para mudar um estado de coisas que causa insatisfação e a sensação de incompletude diante do mundo. Por isso, a opção pelas drogas, ainda que isso represente uma autodestruição, parece ser uma solução que de certo modo ameniza por alguns instantes o vazio que Osvaldo – Pepper – sente. No caso de Renata, no início do curta, ela parece desesperada para encontrar algo que lhe permitisse sair da solidão. Então ela se refugia no sexo pelo sexo, feito na escola, além de ainda fumar maconha nessa tentativa de se preencher. Em seguida, com Pepper, ela consegue ultrapassar esse estágio de vazio existencial, de ausência, e experimenta, por um ano, a sensação de completude, o que ela consegue através da música, quando, em parceria com o citado músico, torna-se cantora. Ao romper com esse estado, por não aceitar que o parceiro continue se drogando, ela aceita a proposta de ser prostituta, o que, ao que parece, lhe confere não apenas prestígio entre os homens, mas dinheiro fácil e realização pessoal.



Por isso, no contexto geral, *Xandrilá* e *Shangri-la*, na leitura que fizemos através do uso da intertextualidade, se relacionam a partir do mito do paraíso ao qual todos querem ter acesso. Assim, se a totalidade é o fim último desejado por todos os indivíduos, logo o meio pelo qual ela pode ser obtida é o que parece menos valer. Nesse sentido, não importam os julgamentos, se positivos ou negativos, o que importa é que a vivência cotidiana seja capaz de amenizar as angústias e levar a um certo tipo de conforto.

Por fim, *Xandrilá*, essa narrativa curta, carrega em si múltiplos sentidos e permite ser estudada sob variados vieses, cada um dos quais certamente pode contribuir com novas leituras. Seja o paraíso individual, seja o paraíso coletivamente aceito, o que deve ser considerado é que a Plenitude possa ser alcançada por todos aqueles que ousam procurá-la.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMOSSY, Ruth. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. *etall*. In: **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 119-144.
- ARISTÓTELES (384-322 a.C). **Retórica**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz (org.) **Introdução à Linguística II: princípios de análise**. 5ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012. p.187-219.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Nova Cultural/ Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos).
- FERREIRA, Luiz Antônio. **Leitura e persuasão: princípios de análise retórica**. São Paulo: Contexto, 2010.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 1992.
- \_\_\_\_\_, J. L. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.
- FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do Discurso**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- GREIMAS, Algirdas. Julius; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. 2ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.
- HILTON, James. **Horizonte Perdido**. 1ª ed. São Paulo: Claridade, 2002.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. 9ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-92.
- MOSCA, Lineide do Lago Salvador. Velhas e Novas Retóricas: convergências e desdobramentos *et all*. In: **Retóricas de ontem e de hoje**. 2ª ed. São Paulo: Humanitas, 2001. p. 17-54.

PADOVAN, Carlos José. **Audácia e diversidade**: curta-metragem e prêmio estímulo (1968-84). Dissertação como requisito parcial para título de Mestre em Multimeios. Instituto de Artes da UNICAMP. São Paulo: Campinas, 2001.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. [original de 1958].

ROSSI, C; KNAPP, W.; BERNARDET, J. **O que é Jornalismo, Editora, Cinema**. Coleção Primeiros Passos 3 em 1. Vol. 10. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.

**XANDRILÁ**. Direção de fotografia: Arthur Pinto. Produção: André Aragão, Isaac Dourado e Arthur Pinto. Colorização: André Franco. Efeitos Visuais: Samuel Bla. Engenheiro de Som: Jefferson Andrade. Roteiro adaptado: Cibele Nogueira e André Aragão. Baseado no conto homônimo de Isaac Dourado. Trilha sonora: Patrícia Polayne. Som 5.1 Estúdio Três. Gonara Filmes e SeteNoveAudioVisual, 2011.